This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

3 2044 009 577 354

Span 4152.25

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT FROM
THE FUND BEQUEATHED BY

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK

J. FELIU Y CODINA
J. ECHEGARAY
EL AÑO TEATRAL
1895-96
POR
SALVADOR CANALS
J. DICENTA
VITAL AZA

Span 4152.25

1895-96

—

El Año Teatral

1895-96

EL
Año Teatral

CRÓNICAS Y DOCUMENTOS

POR

SALVADOR CANALS

CON UN ARTÍCULO PRELIMINAR SOBRE EL PÚBLICO

POR

JACINTO OCTAVIO PICÓN

Dibujos de Pellicer Monseny, J. B., Nisarre, Federico y Cilla.
y fotografías de Compañy, Debas, Napoleón,
viuda de Amayra, Alviach, Otero, de Madrid; Reutlinger, de París:
Audouar y Esplugas, de Barcelona:
García, de Valencia, etc.

MADRID: 1896

Establecimiento tipográfico de EL NACIONAL
Á CARGO DE B. A. DE LA FUENTE
Huertas, 14

Span 4152.25
v

El público

De todos los elementos que componen el teatro—público, autores, empresas y compañías—el más digno de estudio, y acaso el menos estudiado, es el público: quien mejor lograra conocerle sería quien más gloria y más dinero ganase; y, sin embargo, las empresas que se arruinan, los autores que se equivocan y los actores que desconocen ó emplean mal sus facultades, todos convergen á demostrar que el público es una esfinge, un ser incomprensible, tan pronto tirano aburrido, que con nada se distrae, como niño dócil que con cualquier cosa se divierte.

Forman el público un número muy limitado de verdaderos inteligentes y amantes del arte, muchos que van al teatro para ver ó ser vistos, y el vulgo de todas clases y condiciones sociales, desde el conquistador rico y elegante que va como de caza, hasta el bondadoso padre que escolta á su familia; desde la dama aristocrática que hace del palco escaparate de su belleza y su

lujo, hasta la mamá soñolienta que acompaña á las niñas ávidas de novio; y luego toda esa muchedumbre anónima, cansada, aburrida, que se contenta con que le hagan olvidar durante algunas horas sus negocios, sus penas y sus disgustos. *Pasar el rato*, dice el vulgo, y para que lo pase divertido cavilan autores y cómicos, muchos sin más móvil que el de la lucha por la vida, muchos también de buena fe, engañados por el señuelo de la gloria, siendo cosa digna de observar que todos suelen equivocarse.

Tan difícil de comprender es el público, que no aciertan á profetizar sus fallos ni los que para él trabajan por necesidad, ni los atraídos por el deseo legítimo de mostrar lo que valen. Exceptuadas las obras verdaderamente excepcionales, por buenas ó por malas, es decir, las que se imponen y las que carecen en absoluto de condiciones, es punto menos que imposible vaticinar el éxito de una comedia. Los más prácticos yerran, los más avisados se equivocan, y para colmo de absurdo; los tontos suelen acertar de vez en cuando; nada hay, en fin, tan difícil en la tarea del escritor y el artista como calcular el efecto de sus ideas y sus pensamientos, aplicados á la mecánica teatral. Parece que el teatro es espejo donde la vida se refleja, pero espejo encantado, porque las imágenes pocas veces resultan fieles..

Dejando aparte la imposibilidad de augurar con acierto los juicios del público, ¿cuál es la causa de que unas

obras le gusten y otras no? ¿Son siempre justas sus sentencias? ¿Ensalza siempre lo que debe *quedar* y rechaza lo que debe morir?

El público, al igual del pueblo, á quien se parece como un hijo á su padre, tiene defensores y adversarios: éstos opinan que sus arbitrariedades son muchas é innumerables sus equivocaciones; aquéllos afirman que nunca yerra.

En mi humilde opinión, el público varía según la índole del trabajo que se le presenta. En todo aquello que ha de apreciarse por instinto y por sentimiento, sin facultades reflexivas, es buen juez: en lo que ha menester juicio, lógica aplicación del pensamiento á lo que ve, carece de condiciones para ejercer como magistrado.

«¿Cuántos tontos hacen falta para formar público?» —preguntaba Chamfort.—Esta frase, algo caricaturesca, peca de exagerada; pero tiene un gran fondo de verdad. Sustituid la palabra tontos por otra que revele menos amor propio en quien la dice, y estaréis de acuerdo con ella.

Pintad ante el público heroicidades del patriotismo, raptos de amor, impulsos de caridad, explosiones de sentimiento, y *responderá* siempre, porque el común de las gentes se cree apto para todo lo bueno: le gusta aplaudirlo y revelar que es capaz de ello; mas presentad situaciones en que la razón pelee con el error, en

que el hombre batalle con la sociedad, en que la verdadera moral luche á brazo partido con las llamadas conveniencias sociales, y veréis al público irresoluto, ilógico, contradictorio, y, lo que es peor, terriblemente injusto. En una palabra: el público comprende y comparte las palpitaciones del dolor y del placer, por pequeñas que sean; hasta se identifica con el que goza ó sufre; pero no le pidáis que en punto á ideas y pensamientos separe la cizaña del grano.

Por esto dicen verdad los que afirman que el teatro es, sobre todo, *acción*. Ante el público no se pueden plantear problemas: es necesario limitarse á presentarle hombres y mujeres colocados, á causa de aquellos problemas, en tales situaciones que sus ideas se resuelvan en hechos: *Don Juan Tenorio*, que hace mil picardías, es popular; *Juan Lorenzo*, que discurre y vacila en momentos difíciles, es figura que, á pesar de su indiscutible belleza, sólo los eruditos conocerán dentro de algunos años.

Se equivocan los que imaginan que el público puede pensar acerca de lo que ve; ni las condiciones materiales de la representación le dan tiempo para ello: quien lee un libro puede meditar acerca de las ideas á que el autor se inclina, mas quien ve interpretar un drama se decide en pro ó en contra, según la impresión del momento.

En esto radica el principal obstáculo á que en el

teatro sea posible el verdadero naturalismo; pues aunque todo problema moral y todo error social contienen asunto para infinito número de dramas, no se le pueden exponer al público sino en sus últimas consecuencias, cuando los personajes están en período de acción, es decir, de movimiento: los antecedentes, el proceso ideológico, caen fuera del alcance y la penetración del público, que rara vez tolera exposiciones lentas, y llama languidez á cuanto no sea el rápido engranaje de sucesos. No consiente el desarrollo de un afecto ni de un estado de ánimo; desea que le presenten caracteres inquebrantables; cuanto más definidos, claros y enérgicos, mejor le parecen; en las causas que les impulsan, en los apetitos que les mueven y en las modificaciones que cada individuo sufre por la influencia de lo que le rodea, se fija muy poco.

Precisamente en la pintura de caracteres—suprema expresión del arte dramático,—es donde el público, y hasta la crítica, comete las mayores injusticias.

«Los caracteres no están bien sostenidos», oímos decir á cada paso: haberlos falseado es la mayor acusación que puede dirigirse á un autor dramático. ¡Como si en la vida fuese cosa corriente tropezar con un carácter entero, firme, seguro de su razón y de su voluntad! Si el poeta dibuja un terco, un irascible, un virtuoso, un irresoluto, un egoísta ó un malvado, han de serlo toda la noche. ¿Hay nada más humano que las

veleidades, los desfallecimientos y las contradicciones? Pues en el teatro, rara vez se admiten: tal es la lógica que pide en la escena lo que más escasea en la vida.

El mismo público es reo, sin embargo, de una de las mayores inconsecuencias que pueden cometerse.

En obras ligeras, como revistas y apropósitos, sufre los más desvergonzados excesos de lenguaje, y en obras serias despliega una hipocresía ridícula. En los teatros de Madrid, ante lo más culto de la buena sociedad, se han cantado coplas capaces de sonrojar á un cabo de gastadores, y, en cambio, han sido rechazadas por inmorales situaciones dramáticas en que ocurría lo que en visita se puede referir sin que las madres manden retirarse á las niñas. Algo quebrantada va quedando esta hipocresía, gracias á nuestros principales autores y por influencia de algunas compañías extranjeras; pero todavía son muchos los espectadores que se enfandan porque se bese una pareja de novios la víspera de casarse. Los trescientos años de educación frailuna que pesan sobre España, influyen aún en nuestras costumbres: la publicidad de la falta parece peor que la falta misma, y antes que al pecado se tiene miedo al escándalo.

El origen de la relativa incapacidad del público es casi de origen bíblico: está fundado en aquella frase célebre, según la cual el número de tontos es infinito.

Una noche de estreno, pasead la mirada por el tea-

tro, recorred la sala con los ojos, y entre las gentes que conocéis y las que llevan pintado en la cara lo que son, ¿cuántas habrá capaces de comprender y juzgar la obra que se representa?

La facultad de percibir lo bello y la delicadeza para apreciarlo, no son patrimonio de todos. En materia política, donde la utilidad es base forzosa, el sufragio universal tiene legítima razón de existencia, porque cada ciudadano debe conocer é intervenir en el empleo de lo que el Estado le exige; pero en materias literarias no sujetas á conveniencia, sino libres como el aire, ¿puede considerarse buen juzgador á todo el que tiene dinero para ir al teatro, ó amigos que le dejen entrar de balde?

Literatos de mérito sobresaliente afirman, á pesar de estas razones y de otras más poderosas que seguramente escapan á mi entendimiento, que el público acierta siempre, porque posee un particular instinto, mediante el cual adivina lo que no ve, presiente lo que no alcanza y se explica lo que no comprende: algo, en fin, maravilloso y singular que ilumina las inteligencias. Aunque así sea, convengamos en que es triste cosa someter al fallo del instinto el fruto del trabajo intelectual. Por otra parte, ¿cómo ha de suplir el instinto la falta de otras condiciones? En determinadas esferas del arte, la música, por ejemplo, ¿basta el instinto para determinar si una obra es bella?

Por cima de estas observaciones y de cuanto de ellas

se desprenda, el público tiene derecho al mayor respeto; pues quien fomente gustos depravados y halague instintos groseros, antes que artista ó literato, será torpe bufón; y á la larga, quien adula cansa.

El público es señor de cuantos para él trabajan, pero no amo; paga, no compra; reparte la gloria, no la honra, y todo lo puede menos condenar lo bueno al olvido. Por eso ha dicho un francés ilustre que la posteridad es una superposición de minorías.

Jacinto Octavio Picón.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE RETRATOS

A

ALVAREZ, Josefa, 162.
AMATO, Luis, 155.
ANSORENA, Luis, 200.
ARANA, Lucrecia, 219.
ARNAL, Rosa, 125.
ASTORT, Amparo, 40.
AZA, Vital, Portada.

B

BALAGUER, Juan, 159 y 212.
BELLA CHIQUITA, 98.
BERNHARDT, Sarah, 157.
BRETÓN, Tomás, 86.
BRÚ, Isabel, 119, 247 y 251.

C

CALVÉ, Emma, 30, 32 y 33.
CALVO, Ricardo, 6, 68 y 69.
CAMPOS, Luisa, 94 y 95.
CARSÍ, Felipe, 14.
CATALÁ, Elena, 118.
CHUECA, Federico, 184.
CONTRERAS, Antonia, 255.
CORISTAS DE APOLO, 186 y 187.

D

DICENTA, Joaquin, Portada y 150.

E

ECHEGARAY, José, Portada, 59 y 185.
ELEJALDE, Rita, 143.
ESCALANTE, Eduardo, 146.

F

FELIU Y CODINA, José, Portada.
FERNÁNDEZ MOLINA, Encarnación, 88.
FRÉGOLI, Leopoldo, 51 y 53.

G

GASPAR, Enrique, 210.
GUERRERO, María, 4.
GUIMERÁ, Angel, 106.

H

HIDALGO, Eduardo, 231.
HOMBRE SALVAJE, 99.

I

IBSEN, 258.
IXART, José, 123.

J

JACKSON VEYÁN, José, 184.

L

LABARTA, Luis, 110.
LASHERAS, Srta., 220.
LÁZARO, Felisa, 82 y 207.
LÓPEZ, Isabel, 195.

M

MANSO, Ricardo, 163.
MARIO, Emilio, 22 y 213.
MARIO, Emilio (hijo), 217.
MARCONI, Angel, 73 y 77.
MARTÍNEZ, Juana, 154 y 165.
MARTÍNEZ, Sr., 212.
MATRÁS, Blanca, 57.
MAZZANTINI, Luis, 72.
MESEJO, Emilio, 195 y 197.
MESEJO, José, 195.
MIR, Salvador, 114.
MIRALLES, Ascensión, 25.
MONTES, María, 227.
MORALES, Ricardo, 203.
MORERA, Maestro, 108.

N

NAVARRO, Pilar, 24.
NIETO, Manuel, 174.
NORTES, Sr., 220 y 221.
NOVELLI, Ermete, 263.

P

PALACIOS, Miguel, 171.
PÉREZ GALDÓS, Benito, 38.
PÉREZ, Pepita, 141.
PÉREZ, Pilar, 167.
PERRÍN, Guillermo, 170.
PINA DOMÍNGUEZ, Mariano, 45.
PINO, Joaquina, 86.
PINO, Rosario, 220, 221 y 242.
PRADO, Loreto, 205.

R

RAMIRO, 197.
RAMOS CARRIÓN, Miguel, 178.
RODRÍGUEZ, Elena, 41.
RODRÍGUEZ, Matilde, 220 y 221.
RODRÍGUEZ, Manuel, 195 y 197.
ROJAS, Sra., 212 y 213.
RUBIO, José, 220 y 221.

S

SALVADOR, Consuelo, 89 y 197.
SALVADOR, Inés, 120.
SÁNCHEZ DE LEÓN, Enrique, 17.
SELLÉS, Eugenio, 130, 131, 133 y 139.
SOLER, Federico, 137.
SUÁREZ, Nieves, 158.

T

THUILLER, Emilio, 151, 165, 212 y 213.
TUBAU, María, 35, 47, 61, 63, 212 y 213.

V

VALLE, Sr., 221.
VALVERDE, Balbina, 220, 221 y 224.
VEGA, Ricardo de la, 179.
VIDAL, Pilar, 83, 195 y 197.
VILOMARA, Mauricio, 110.

La mayor parte de las fotografías publicadas en este libro han sido hechas por el popular artista *Compañy*.

Al recoger en este volumen que someto á la bondad del público, unas cuantas crónicas y unos cuantos monos *respecto á lo que el teatro ha dado de sí durante el año 95 y parte del 96, no pretendo hacer* Anales, *como los que se hacen en otras partes, ni* Historia, *ni nada que se le parezca. Trátase únicamente de un puñado de cosas recordables y que yo recuerdo para los que lo quieran, sin orden ni concierto, tal como vienen á las puntas de la tijera cuando recorto de lo anteriormente escrito, á los puntos de la pluma cuando escribo de nuevo. Si en años sucesivos repitiera lo que ahora ensayo, procuraría ceñirme á la temporada teatral tal cual en Madrid se entiende, de Octubre á Octubre. Este año me ha parecido bien—sin que yo mismo sepa por qué—empezarla con Enero del 95 y concluirla con Septiembre del 96. Sólo aspiro á que el lector recree los ojos mirando los grabados; si además lee el texto, miel sobre hojuelas; y si además de leerlo lo aplaude, habrá llegado para mí la benevolencia ajena donde no osara llegar la propia ambición.*

Madrid—Octubre—1896.

Facsímil del cartel de la función inaugural que, anunciada para el 10, se verificó el 12 de Enero.

EL "ESPAÑOL"

En el verano de 1894, como todos los años desde hace muchos, los incorregibles y los soñadores del Ayuntamiento y de la calle de Sevilla pasáronse dos meses afanados en su obra de peinar el caballo de bronce, sin que se les rompiera ni se les cayera de las manos el peine impotente. "Hay que levantar el teatro Español que se nos deshace", dicen los concejales; "hay que restaurar el teatro Español que se nos acaba", contestan los cómicos; "hay que salvar el teatro Español que se nos va", comentan los patriotas de bambalinas abajo; y los proyectos reaparecen, y cunden presupuestos y redentoras reformas. Una poderosa corriente de vida inunda todos los cerebros, y allá van arbitrios desinteresados é interesados expedientes. El año 93 la cosa se puso más seria todavía, y los concejales dotáronse á sí mismos, de una tutoría literaria.

El año 94 la cosa fué más seria aún: Eusebio Blasco renunciaba al *Figaro* y á la plenipotencia oficiosa de España en París por el placer patriótico de levantar el muerto, y María Guerrero, representada por su padre y asesorada por Echegaray, quería arrimar también á la obra sus hombros de mujer fuerte... El Ayuntamiento, amparándose de

María Guerrero, en 1894

la Sociedad de Escritores y Artistas, dió el teatro á la Guerrero, y la Guerrero prometiólo todo por el Español. Cavia sostuvo que se nos daría hasta jamón con chorreras...

Ellos lo hacen de buena fe. Diagnostican la enfermedad, y están persuadidos de hallarle remedio. "El público no quiere teatro Español", dicen algunos, y el teatro Español se apresura á remozarse: cámbiase el forro de las butacas, fortalécense sus muelles, se mejora la calefacción, se hace más espléndido el alumbrado... "Los cómicos no se avienen, no hay cómicos", y Mario discurre un plan, que se queda en cartera, y Mata concibe un proyecto que aborta, y María Guerrero se pone, con su padre y con sus eminencias, á la obra... Y todo, nada: querer peinar, como el arlequín de Venecia, un caballo de bronce.

Porque—el Sr. Tamayo lo dijo al rechazar el papel de tutor ejemplar de concejales sin clásicos—el teatro Español es ya una ruína que no tiene remedio. ¿La causa? El señor Tamayo la pone en los actores. ¡Son tan malos! No hay clásico que pueda gustar ni genio que lo parezca con tales intérpretes. El Sr. Tamayo, como se ve, aunque arrinconado en la secretaría de la Academia, "sigue siendo autor", y odiando, por tanto, á los actores. Muy bajo está, ciertamente, el nivel artístico de nuestros cómicos. Pocos son entre ellos los que tienen algo por dentro, luz en el cerebro, fuego en el corazón, nervios en el cuerpo, sangre viva y bullidora en las venas. Pero, aunque esto sea capitalísimo defecto de un teatro, no creo que sea la causa única del decaimiento del Español. Por muy importante que en la obra teatral sea la interpretación, no es lo esencial, la substancia indispensable. Esta indispensable substancia es la obra misma, y esto, obras, "teatro", es precisamente lo que no tenemos para el abastecimiento del Español.

¿Los clásicos? Admirables son, é inmarcesible su gloria. La crítica universal los ha consagrado, los literatos de todo el mundo tienen su memoria en perpetuo zahumerio. Fueron genios, y la admiración de las gentes los pone entre los dioses del Olimpo, á la diestra de Apolo, refulgentes y eternos. Calderón, Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas, son nombres que han dejado una huella en la trompeta de

la fama: tanto y con tanto fervor los ha lanzado la diosa á los cuatro vientos del mundo... Pero vamos á cuentas: ¿quién entiende hoy á los clásicos? Con un pueblo en ayunas de toda instrucción, con una clase media y una aristocracia de cultura muy vaga y de aficiones muy inciertas, ¿cómo extrañar que las maravillas de aquella musa incomparable no lleguen ni despierten al público contemporáneo, si los mismos privilegiados que las entienden y desentrañan y se regalan con ellas, dánse cabal cuenta de todo lo que en ellas hay de falso, alambicado y conceptuoso? Hombres de ninguna época, sentimientos de muy indecisa verificación, costumbres del tiempo en que por aquellos artistas fueron pintadas, ¿con qué derecho queremos imponerlo á un público que ni conoce aquella historia, ni está educado para tales abstracciones con las alas del arte? Lope de Vega y Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina, que son, sin duda, los más humanos y los más vívidos de aquellos maestros, ¿cómo han de llegar al público á través de un lenguaje cuyas delicadezas, cuyas pulcritudes sutilísimas, cuyas exquisiteces imponderables, cuyos melindres —como ellos mismos decían—están muy lejos de nuestros gustos torpes y de nuestros oídos tardos?

Ricardo Calvo, en 1893

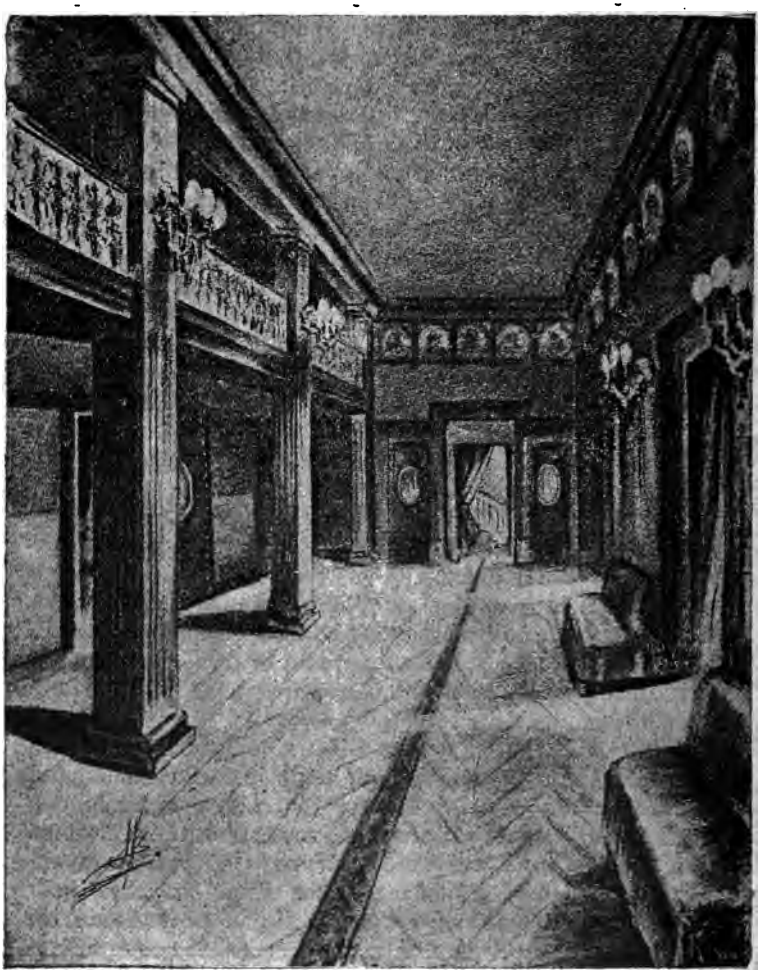
¿Los autores contemporáneos? ¡Si no los hay! Sin eco ya en el público los geniales extravíos del Sr. Echegaray, y

vacilante él mismo en los nuevos rumbos por donde quiere enderezar su abundosa inspiración dramática, ¿qué autor tenemos capaz de arrimar sus hombros á lo que se derrumba, de llevar su nervio á lo que se agota?

Durante las últimas temporadas, dos figuras han surgido con fuerzas para ir al éxito. Pérez Galdós con *Realidad*, y Feliú y Codina con *Dolores*. ¿Serán ellos los deseados? Feliú y Codina que, desde *Un libro viejo*, tiene derechos preclaros á una sincera admiración para su entendimiento con vista larga y para su corazón con sentimientos hondos, ¿tendrá la *nerviosidad* necesaria, la brillantez y el estro para la definitiva conquista? No lo creo. Me parece que es el lunar de su ingenio. Pérez Galdós, que con el suyo omnipotente "ha creado„ en *La loca de la casa* una mujer y un hombre como acaso no los ha tenido el drama español de hoy, ¿se bajará de las nubes para ponerse al alcance de todos? Tampoco lo creo. Es muy brusco el cambio intentado por Galdós. Su tendencia psicológica iniciada en *Lo prohibido*, es manjar muy delicado todavía para un público que lo llama—fiel á lo romántico y á la novela de imaginación—el autor de *Gloria*. El mismo Enrique Gaspar, *mi* autor predilecto entre los coevos, reaparecido con aureolas de vencedor en *Las personas decentes* y en *Huelga de hijos*, ¿tendrá sobre sí dominio bastante para no sacrificar el éxito de la *teoría* á las audacias en la *práctica?* El enorme talento de Sellés sometido á la Academia, ¿podrá sacudir la pesadilla para algo más que para una patriotería sin levadura de arte?

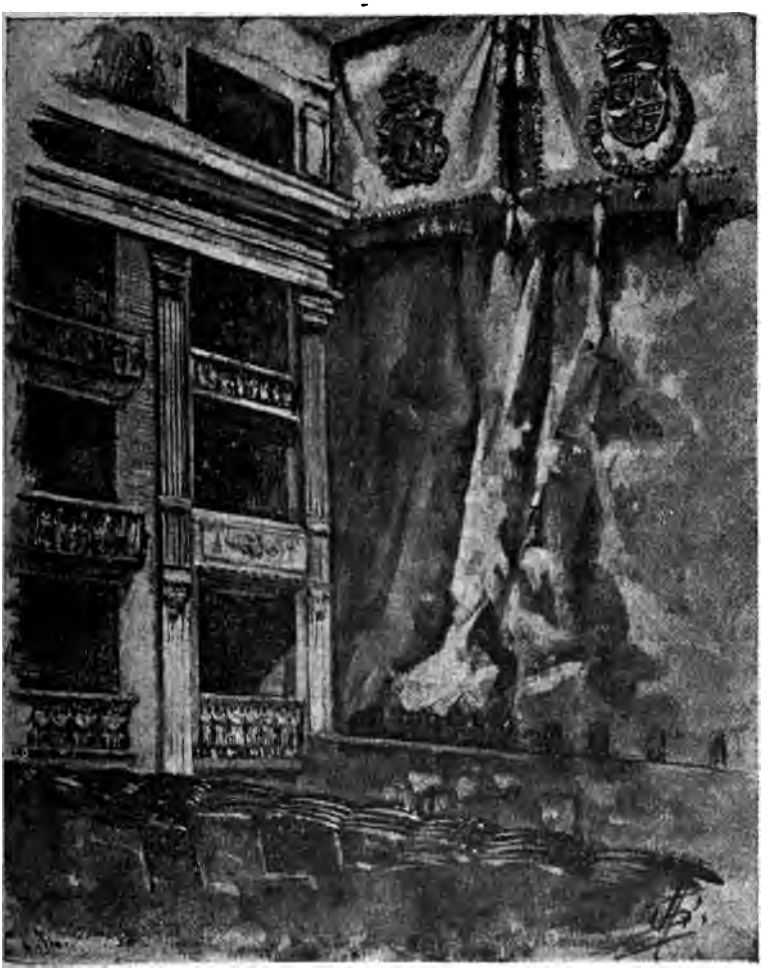
No hay obras, no. Esos actores, tan malos para el Sr. Tamayo... y tan malos realmente, llenaron durante cincuenta noches con *Mar y cielo* el teatro Español, y lo llenan con el *Tenorio*, y lo viven provechosamente durante algunos días con el *Don Alvaro* inmortal; pero no pueden levantarlo ni pueden vivir, así fueran los dioses mayores de la escena, con *Siempre en ridículo*, ni con *La bofetada*, ni con *Los irresponsables*, ni con *La verja cerrada*, ni con *Las babuchas de cartón*, ni con *El hijo de Don Juan*, ni con *Anemia*, ni con *Hacer mal por querer bien*, ni con *Gerona*, ni con *El castellano del Duero*, ni con *Después*

LAS REFORMAS DEL «ESPAÑOL»



El vestíbulo

LAS REFORMAS DEL «ESPAÑOL»



Una esquina de la Sala

del combate, ni con ninguna de esas desdichas que por el teatro de la plaza de Santa Ana han pasado con un soplo de raquitismo y de muerte su efímera existencia.

La dificultad es ingente. Contra ella han tropezado todòs. Con ella tropezará María Guerrero.

***

Esto se escribía en el verano de 1894, y, en efecto, María Guerrero ha tropezado en ese escollo.

Bien hizo, sin embargo, el Ayuntamiento en confiarle por diez años el "establecimiento„ municipal. Sin darnos el jamón con chorreras de que hablaba Cavia—las chorreras han abundado en la escena, y en la sala, las jamonas—María Guerrero ha conseguido para el Español, al lado del beneficio material y tangible de radicalísimas reformas en el vetusto caserón, el beneficio moral de una artística exhumación gloriosa de nuestros clásicos.

El 12 de Enero del 95 es fecha memorable en la historia del teatro Español. Hoy, familiarizados con el nuevo aspecto de la sala resplandeciente, de los limpios pasillos y del escenario reformado, no nos acordamos de lo que aquello era, todo ruína, suciedad y decrepitud, y aprecia mos en menos de lo que vale la obra enorme y costosísima realizada por la empresa Guerrero, con tanto conocimiento de las necesidades del teatro como de las conveniencias del buen gusto.

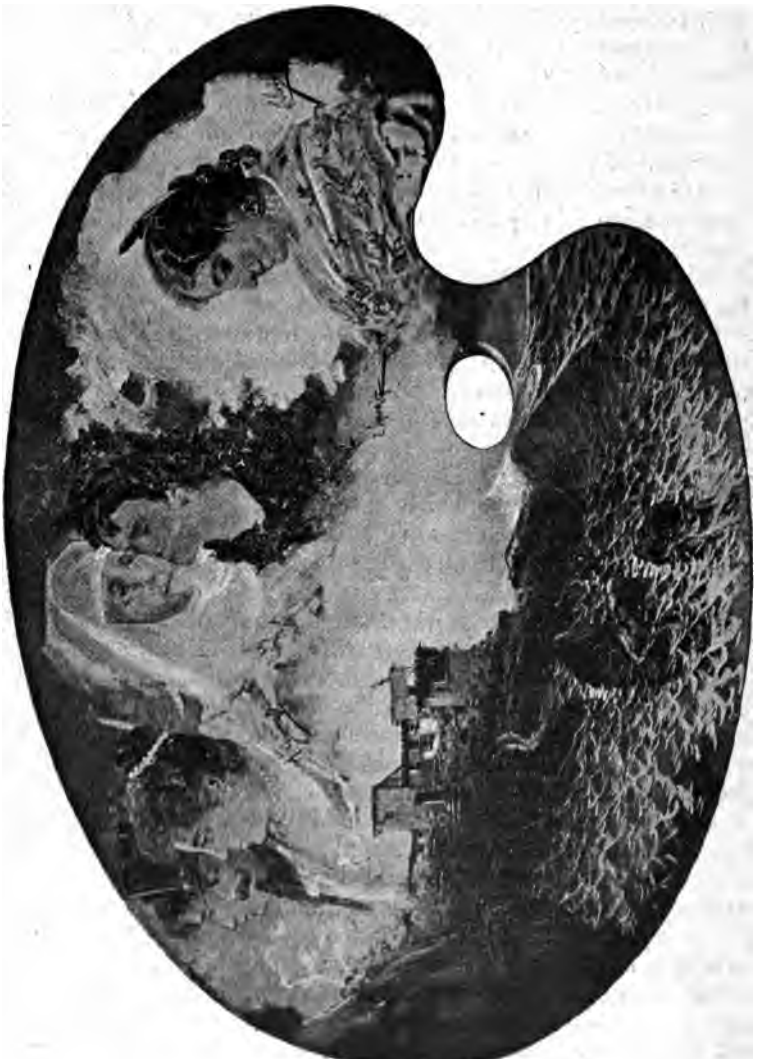
Se quiso dar al teatro clásico el carácter severo que le corresponde, y se consiguió hermosamente, á pesar de luchar con los límites que implacables señalaban al espíritu reformador aquellos muros consagrados por secular existencia. Desde el telón sobrio y elegantísimo de Gomar hasta las butacas de cuero riquísimo y formalote, todo el teatro respira seriedad castiza y honrada. Algunas deficiencias observaron los exigentes desde el punto de vista del *confort;* mas aparte de que algo de ello se ha remediado, ¿quién ignora que no es el *confort* cosa de nuestra patria? Tomamos de prestado la palabra, porque no es propio el hábito de lo que ella significa. En los planes de los arquitectos españoles, y no nos faltan en ello grandes

maestros é insignes artistas, no se olvida detalle de ornamentación ni perfil de belleza; pero ninguno se acuerda de las comodidades ni siquiera de las necesidades de la vida. Con decir que en el suntuoso palacio de Bibliotecas y Museos nacionales, gala del paseo de Recoletos, orgullo legítimo de Madrid, no hay más calefaccion que el brasero ambulante ó la estufa andariega, está dicho todo. ¡En veinticinco años que duró la obra nadie se acordó de que en Madrid hace frío ni de que el brasero no es mueble europeo!

No se ha limitado María Guerrero á esta obra de albañiles y tapiceros: su paso por el Español, sea cual sea el resultado final, es también una gloriosa tentativa de arte. A su labor personal de artista insigne, con talento extraordinario de actriz y de mujer, ha unido los aciertos de una felicísima dirección, probada principalmente en la organización de los "Lunes clásicos„ Nunca se habían representado con tan exquisito gusto las obras de nuestro siglo de oro literario, ni jamás se había hecho de ellas por cómico alguno estudio tan concienzudo y brillante. No ha sido feliz María Guerrero en el estreno de nuevas obras, sólo tres de las que ha puesto en escena quedarán de repertorio; pero en la exhumación de las antiguas ¡qué discreción al elegirlas! ¡qué solicitud al ensayarlas! ¡qué lujo y qué propiedad al ofrecerlas al público selecto de sus "Lunes!"

Pero así como aquellas reformas no han llegado á los cimientos de la casa, esta tentativa de arte no ha llegado á la entraña del público. La vanidad y la moda que crearon los Lunes clásicos y los viernes, los han mantenido. ¿No se cansará de ese escenario la vanidad que se exhibe? ¿No cambiará de rumbo la moda tornadiza? Unas cuantas marquesas de menos en la lista de abonados á los Lunes, y Tirso, y Moreto, y Lope volverán al polvo de las bibliotecas en que de ordinario yacen, sin que de ellos se acuerde más que algún investigador impenitente y algún misántropo erudito. Nadie ha ido por ellos al Español, y cuando no haya otro atractivo, nadie irá de ninguna manera.

Porque en los *Lunes* del Español, más interesante que la comedia ó el drama de las tablas, es el sainete de buta-



Paleta regalada por los artistas valencianos á María Guerrero en la fiesta para honrar la memoria de Escalante.

cas, palcos y pasillos. Excepto los que por su misión de críticos representan á conciencia el papel de admiradores, todo el mundo bosteza durante el espectáculo, á reserva de mentir entusiasmo durante los entreactos.

—¡Qué mona está la Guerrero!—dice una señora que sólo se entera del precioso "vestido de época" que luce la gentil artista.

—¡Qué pensamientos!—exclama un elegante que se había pasado el acto anterior murmurando al oído de su novia cosas menos sutiles, pero más eficaces y agradables.

—¡Qué magnífico es esto!—predica un autor que mientras tal dice discurre un chiste para el próximo estreno de Apolo.

No es culpa de la dama ni del elegante ni del autor. Es que nada hay tan monótono ni tan poco teatral como el teatro clásico español, ingenuo en la trama, conceptuoso en la forma, retorcido á la manera escolástica en pasiones y sentimientos. Un viejo gruñón y egoísta, una dueña enredadora, una niña resabida, un galán invertebrado y un criado entrometido: eso es todo nuestro teatro clásico. Cambia la posición de cada uno, cambian los versos sutilísimos, cambia la aventura; pero no cambia el cañamazo ni el estilo del bordado. A un ilustre literato español, representante diplomático de España cerca de varios gobiernos, presentáronle en una de aquellas capitales á la hija de un extranjero, grande y apasionado historiador de nuestra literatura y de nuestro idioma. Extrañábase el escritor insigne de que aquella dama no hablase el castellano, y ella le dijo:

—Mi padre no quiso que lo aprendiera... ¡para evitarme el desencanto de leer sus clásicos!

Y en efecto: si todos los que la conocen hablasen sinceramente, confesarían todos que, aparte el *Quijote*, algunas novelas picarescas y algo de Quevedo, no hay quien soporte la lectura de más de dos páginas de cualquiera de aquellos grandes maestros. El genio literario de España ha estado siempre reñido con la amenidad. Por extraño contraste, un pueblo de carácter tan expansivo y alegre como el español, ha producido una de las literaturas más

concentradas y adustas del mundo. Hoy mismo, á pesar de lo que en ese punto ha influído el espíritu francés, preguntadle á cualquier director de periódicos cuál es la principal dificultad del periodismo en España, y os contestará:

—La falta de noticieros y cronistas.

A todos los que hemos pasado por ello nos ha ocurrido. Nos sale al paso un joven con temperamento y aptitudes de periodista, lo educamos y nos miramos en él, y cuando se nos figura haber dado con lo que nos falta, con el artista de la información que todas las mañanas despierte al público con un relato interesante y vivo, añadiendo á la prosa de la noticia la sal del ingenio, ¡qué desencanto! El chico, en cuanto cree que sabe escribir, quiere volar por su cuenta y predicar de su propia cosecha; quiere hacer artículos con doctrina, en vez de hacer crónicas con amenidad; quiere darnos lo insoportable de sus pensamientos sin madurez, en vez de lo interesante de los hechos que palpitan en la existencia.

Felipe Carsí, actor del Español

Es ello, sin duda, una forma de nuestra pereza morisca, pues hay más comodidad en la vida del que filosofa desde su mesa, que en la existencia del que ha de informarse y estudiar para enseñar é informar luego á los otros; mas aunque sea de aquella suerte explicable, es de todos mo-

dos deplorable semejante propensión de nuestro espíritu literario. Su principal inconveniente es el divorcio manifiesto é insuperable entre los escritores y el público de España, con lo que es su consecuencia lógica: la aterradora incultura intelectual de nuestro país, donde una juventud briosa que quiere aprender tiene que pararse desconsolada ante unos "maestros" que nada pueden enseñar porque nada estudian ellos, abstraídos en la contemplación del propio ombligo eminente.

Pues si de ese mal están infiltrados hasta la médula nuestros gloriosos clásicos, ¿cómo ha de sostener con ellos María Guerrero, en cuanto les falte el amparo de la moda voluble, su teatro y su obra?

¿Ni cómo podrá una actriz sola, con un cuadro de compañía tolerable, pero que no pasa de eso, de un cuadro, sostener un teatro sin que ella se agote ó sin que de ella se aburra el público? Aunque todos lo deseamos vivamente, ¿podemos creer que María Guerrero tenga contratada de por siempre, sin eclipse momentaneo ni vacilación de un día, la salud? Ahora que está casada, ¿puede ella respondernos de que su entraña sea ingrata á su amor? Pues de cosas tan quebradizas está pendiente la vida del ¡Teatro Nacional!

***

La incompatibilidad de humores en los artistas, la suspicacia y el recelo, las envidias de actor á actor, y el resquemor de actriz con actriz; el miedo de autor á autor y el odio latente de jefatura á jefatura, son cosas sólidas y profundas, manchas tristes, pero fatales, que no podrán borrar todas las ondas salobres del Oceano ni todos los perfumes penetrantes de la Arabia.

Hombres son ellos; ellas son mujeres; éstas y aquéllos tienen pasiones que se queman, nervios que se asustan, imaginaciones que se soliviantan, y justo y fatal es que no puedan fácilmente avenirse. En todo cuerpo y en toda clase ocurre lo mismo. Nada tan arraigado y trascendente como la disciplina entre los militares; y por encima

de ella, á pesar de todo, los militares se celan ó se envidian, se menosprecian ó se odian, se incitan con hambres de superarse ó se riñen con sed de vencerse. La cosa podrá tener un aspecto pequeño, tiene tal vez un aspecto grande; pero mírese por donde se mire, es humanísima y fatal.

¡El Teatro Nacional! No hay autor que no lo quiera, ni artista que no lo sienta. No lo querrán todos por amor al arte, ni todos lo sentirán con artística nostalgia de épocas mejores; pero lo sienten y lo quieren todos, aunque sólo sea por la razón sumaria del egoismo y de la ambición.

Así y todo, ved cómo lo quieren, con un cartel en el que "no están todos los que son ni son todos los que están!"

Háblase en ese cartel de damas primeras, segundas y terceras; háblase de galanes primeros y segundos; háblase de primeros barbas y característicos; establécese, en suma, una nueva escala burocrática en que unos son jefes de administración, otros jefes de negociado, otros oficiales de mesa y otros simples escribientes, y no es ese el procedimiento para reunir á los actores.

Si crear el Teatro Nacional se redujera á la creación de un nuevo cuerpo del Estado, con sus gajes anexos y con sus jubilaciones de rúbrica, tendríamos una partida más en los presupuestos, un reglamento más en la *Gaceta*, un expediente más en los archivos; pero no tendríamos, ni sería ese el camino, un Teatro Nacional. Mientras haya categorías sujetas á encasillado y á tablero, no podrá haber unión armónica y fecunda, y mientras no haya fecunda y armónica unión, no podrá haber un sano y vigoroso Teatro Nacional.

Los artistas son gente irritable y difícil, y no se puede aspirar á anularla, ni á anular siquiera sus soberbias sometiéndolos á una pauta gacetable y depresiva. Intentarlo parécenos tan pueril y tan triste, como sería el intento de recortar unos cuantos árboles copudos de la selva inexcrutada para meterlos y agobiarlos en estrecheces sombrías de invernadero sin luz.

Si sus puertas no han de abrirse más que bajo los puntapiés de una fama que tiene predilectos; si no ha de estar

abierto para todo lo que sea estro que llega, y fuerza que pide instrumento, y luz que demanda reflector poderoso que la extienda, é idea que exige vocero que la propague, no habrá nunca Teatro Nacional...

***

Pero ¿vamos á derribar por esto el teatro Español y sembrar de sal sus ruínas? No. No hay que tomarlo tan por lo trágico. Muerto, á nadie aflige y para nada serviría su sepultura; moribundo, unos cuantos señores viven de hacerse ilusiones, los concejales tienen palco, el patriotismo encuentra una válvula y yo un pretexto para este artículo pecador, que me prometo reeditar dentro de un año, sustituyendo el nombre de María Guerrero por el de quien en 1897 se ofrezca al Municipio madrileño con vocación irresistible al martirio infructuoso.

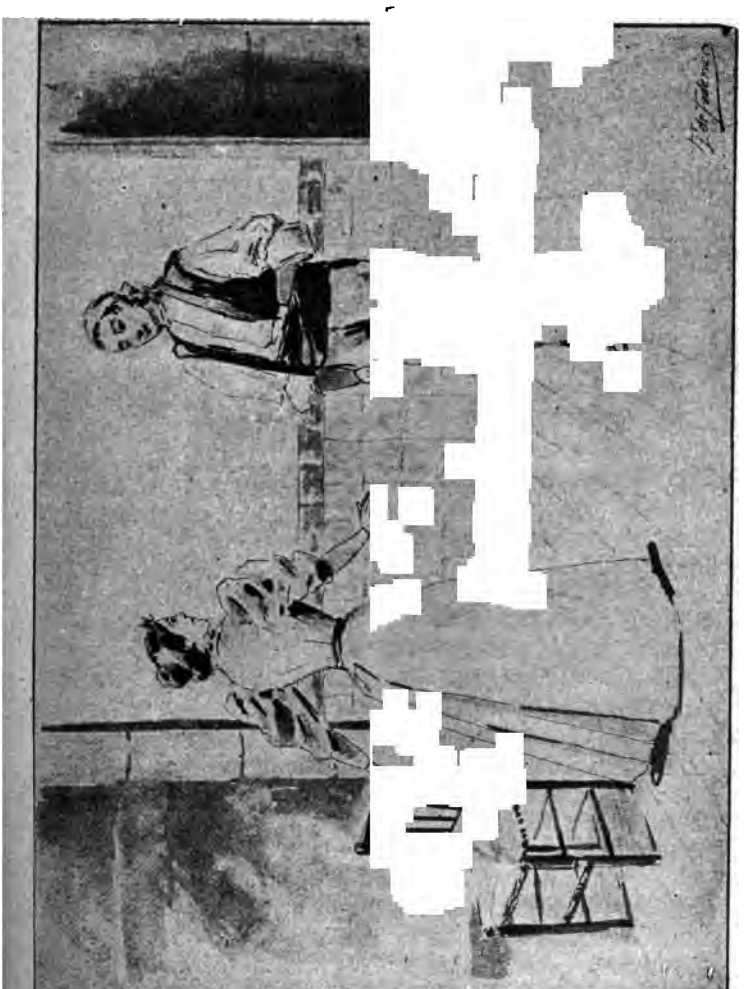
Enrique Sánchez de León

Miel de la Alcarria

9 Enero 95.

EATRO lleno y brillante, benévolo el espíritu y atento, levantóse anoche el telón de la Comedia para ofrecernos, en aquel escenario hecho á todos los primores del arte y á todos los frutos del ingenio, el que Felíu y Codina demostrara en su nueva obra *Miel de la Alcarria*. En una excelente decoración de Barco, interior de casa acomodada en pueblo rústico, con la Virgen que preside y el hogar que chisporrotea, preséntase el cuadro y expónese el asunto de la obra, la situación fundamental de sus personajes.

Conócese á Angelita, delicada y dulce, miel renombrada de la Alcarria; conócese á Santiago, noble mozo, arrogante y vivo, hidalgo en ruina grave de su menguado patrimonio; conócese á Lorenzo, criado en la casa y para el servicio de la casa, enamorado á su modo y á su modo sagacísimo; conócese al abuelito, venerable juguete de su nieta nerviosa; conócese á D. Clemente, el marido que se creyó burlado y que huye de los lugares que pareciéronle un día de su deshonra; conócese á la amiga enredadora y chismosa, zahorí de misterios y vocero de malas nuevas, y se adivina á las claras lo que, calumnia misteriosa para unos, verdad palpable para otros, pesa sobre todos aquellos personajes presentados con un honrado respeto á la realidad posible.



Miel de la Alcarria, Angelita y Lorenzo (apunte del natural).

No provocan el choque el adulterio, ni el amor, ni la venganza; provócalo otro de los grandes agentes del drama; la calumnia artera, *venticello* y huracán, según la cantan en la clásica ópera; la calumnia que no se borra, como no se borraba de las manos de lady Macbeth la mancha aquella de sangre; la calumnia que vuela como si fuera pájaro, que se arrastra como si fuera serpiente, que mata como si fuera fiera, que rutila como si fuera luz, que espanta como si fuera sombra, que ahoga como si fuera humo, que anonada como si fuera piedra, que seduce como si fuera mujer...

No doy gran crédito á mi memoria; pero me parece que en 1889 estrenóse en la Comedia una que acaso fuera del Sr. Felíu y Codina, y que tal vez se llamaba *El buen callar*, en que el asunto era parecido. Tratábase también de una calumnia forjada al calor de una apariencia, y desarrollada en un mentidero de lugar. Entonces, la calumnia con su obra fuése al foso; anoche, la obra ha triunfado, pero su éxito no puede compararse con el que *La Dolores* tuviera en el estreno, y ha sancionado después toda España.

Y es que ese tema mismo de la calumnia, por todo extremo difícil en la vida, es dificilísimo en la escena. En la vida, ¿quién sabe lo que ha de hacer contra la calumnia ni contra la injuria anónima? ¿El tribunal que no llega más que á lo material de las personas? ¿El duelo que lava, pero que no limpia? ¿El desdén que enaltece, pero que no se estima? ¿El estacazo vergonzante, que ni honra ni aprovecha? ¡Quién lo sabe!

Pues de igual suerte que en la vida, ocurre en la escena. Difícilmente puede el público identificarse con los sentimientos del que padece la calumnia, ni con los procedimientos que emplea para desvanecerla ó castigarla. La calumnia sólo vive en tanto cuanto no parece tal, y como en esas obras el público desde luego la conoce como tal mentira, no puede sentirla ni puede prestarse al efecto moral que en sus personajes pone el dramaturgo.

Por esto *Miel de la Alcarria* es obra dificilísima, y por esto yo creo que no produjo anoche en el público todo el entusiasmo que merecen su acción sencilla y justa, su frase

natural y hermosa, sus caracteres firmes y bien trazados, y sus situaciones de verdadero arte é interés.

A la larga, dándole tiempo á la reflexión, explícase uno perfectamente á Angelita con su sacrificio estéril, á Lorenzo con su pasión terca y cruel, á la Abadesa con su fingimiento primero y con su dureza luego, y al mismo Santiago, con su amor resignado y sumiso al infortunio; pero en el primer momento, en un *choque* instantáneo que ha de hacerse entre actores y público en la boca misma del escenario, se siente, tal vez, lástima y amargura, mas no se comprende la obra ni se la admite sin discusión.

Este trabajo de compenetración en *Miel de la Alcarria* es lento, y en el teatro debe ser instantáneo; es difícil, y en el teatro debe ser llano y para todos. Así lo demostró el público, rendido en el primer acto, arisco en el segundo, respetuoso en el tercero. En el primer acto, aplaudióse todo, singularmente el arte exquisito con que el Sr. Felíu y Codina salva la dificultad de la tremenda revelación; pero en los actos siguientes no se aplaudió más que el sentimiento que abunda y el lenguaje que encanta.

Esperábase una comedia realista, un drama vivo como *La Dolores,* y luego, aquello pareció un drama romántico y efectista.

¿Se falsean realmente aquellos caracteres y faltan á lo que nosotros de ellos esperábamos? En el teatro, en el trance de la representación, parece que *sí*; pero luego, cuando se madura el juicio y se reflexiona, yo creo que *no*.

Miremos á Angelita, base de la obra. Al que no considere más que el caso de una mujer de pueblo, en convivencia perpetua con la madre naturaleza, sana y espontánea, no puede parecerle bien su sacrificio. En lo natural, en lo que no ha tocado ni viciado artificio alguno de la vida ni morbosidad alguna del temperamento, no se explica el sacrificio inútil de Angelita. El amor á la madre muerta, es amor á lo pasado, algo melancólico y tierno, pero sin fuerza ni eficacia, al paso que el amor por el novio vivo es amor al presente y al porvenir, algo firme y robusto, dominador de todas las acciones y sugestión de todos los sentimientos.

Emilio Mario, en *El libre cambio*

El idealismo convencional dice que por la madre y por su memoria se deja todo: la realidad palpitante dice que el amor del día, actual é inmediato, no se deja por nada, sino que, por el contrario, á él se sacrifica la madre, el padre, la familia entera, el honor, si es preciso, y la vida. Así debe ser, porque esto, selección, evolución, aspiración ingénita hacia otro estado, ó como quiera llamarse al fenómeno, es ley de la naturaleza que no admite controversia ni excusa.

Lo natural, pues, en el caso de *Miel de la Alcarria* hubiera sido que Angelita, sintiendo muy en lo hondo la calumnia contra el recuerdo de su madre, y buscando por todos los medios el de reparar aquella ofensa, no llegase nunca á sacrificarle su amor, su alegría en lo presente, su esperanza en lo porvenir, la sal de su alma y el imán de sus sentidos, sobre todo si

en trueco de ello sólo había de conseguir una reparación en familia, nunca aquella general reparación que aquietara todas las lenguas y cerrara todas las bocas poniendo piedad y respeto en todos los recuerdos.

Así pensó el público, y no se persuadió á creer lo contrario con el Sr. Felíu y Codina. Pero...

Hay que reflexionar. Aunque en los ingenuos habitantes de Brihuega, donde Angelita vive, suene esta palabra á desconocida é incomprensible, hay que reconocer que la muchacha es una degenerada, una histérica: no el fruto normal de la naturaleza que en aquellos campos se expande, sino la hechura artificiosa de una herencia morbosa que por fuerza le transmitiera el sombrío D. Clemente, y que ha desarrollado con sus mimos el abuelito. En una palabra de éste, en aquello que el gran Mario dice cuando la chiquilla se insubordina y apremia—¡Geniecillo, geniecillo!—está toda la explicación de ese carácter.

—¡Geniecillo! ¡Geniecillo!—y con esta palabra dice el vulgo lo que los sabios dicen cuando hablan de histerismo, de neurosismo y de morbosidades hereditarias.

Métesele al *geniecillo* entre ceja y ceja el afán, no de aquella rehabilitación, sino de aquel antojo, y por ello lo sacrifica todo. Cree empeñada su vida en la obra; cree empeñada su palabra, y todo se lo deja á las puertas del claustro, á cambio de que su padre no dude de la que para siempre se partiera. Fenómeno natural del amor filial, la realidad de las cosas no lo tolera; hecho posible de una histérica á quien "le da por ahí", lo mismo que hubiera podido *darle* por otra cosa, hay que comprenderlo.

Pues como se explica Angelita, explícanse los demás personajes que, á primera vista, son inexplicables.

Explícase Santiago, con su rebeldía de un momento ante aquella sepultura que, al abrirse para su novia las puertas del claustro, se abre para su amor y para sus ilusiones, y con aquella resignación que luego tiene para el infortunio, porque es inmensa la sugestión de Angelita en el ánimo del mozo. Acercóse á ella por interés, la amó luego, y su amor fué de toda el alma, dominio absoluto del *geniecillo* sobre todas las facultades y pensamientos de su novio. En

Pilar Navarro.

Nació en Santiago de Galicia. Debutó en Cádiz en 1894. Su músico favorito es Chapí, y sus obras predilectas *La Tempestad* y *El Rey que rabió*. Entre las flores, la rosa; entre los perfumes, la violeta; entre las piedras preciosas, la esmeralda.

Ascención Miralles.

Nació en Enguera (Valencia). Debutó en Eslava el 9 de Septiembre de 1895. Su maestro, Chapí. Su obra, *La flor de lis* (que fué la de su debut). Le gustan todas las flores. No usa perfumes. El brillante es su piedra favorita.

aquella conversación del primer acto, cuando Santiago explica á la *chismosa* la evolución de su amor, adviértese en él al hombre entregado, y por esto, por aquella conversación inicial, se comprende que ceda y se resigne al sacrificio.

Explícase asimismo, más fácilmente quizás, Lorenzo, el único triunfador y dichoso de la obra. En su cerebro, que parece obscuro, pero que tiene toda la sagacidad instintiva del rústico, ha entrado fácilmente la verdad de que aquella mujer en quien adora, su señorita, no podrá ser para él; mas esto mismo le fortalece en su ambición de que no sea para otro. Nuestra gente cortesana, el señorito de frac que en el baile fácilmente corteja á la amada ó la matrona á quien descuidos del esposo allanan toda empresa amatoria, sostenía anoche que si Lorenzo ama tan de veras á Angelita, debía cuidarse de la felicidad de ésta más que de sus celos impotentes. No comprendían los preopinantes que no tuviera, sobre su criado, Angelita otro medio de imposición que el pacto de igual á igual, ni se explicaban cómo no venía un certero puñetazo de Santiago á reducirlo á la obediencia y á la humildad propias de su condición.

¡Qué error tan grande! Para mí Lorenzo es la figura mejor de la comedia, lo más completo y culminante en la obra del Sr. Felíu y Codina. Ama febrilmente en el silencio de sus despechos que odian, amor sombrío de desesperado, amor triste de eunuco, y cuando, por poseer él el secreto que ha de ser clave de la justificación que Angelita persigue, acércase á la mujer querida y se rompen todos los respetos, todo lo que en él fuera antes sombra ilumínase, y va derecho á la venganza, única caricia á que puede aspirar, única satisfacción á que puede llegar su amor sin horizonte. Es personaje que recuerda el Fausto de la leyenda alemana, que de todo renuncia, de honores y de glorias, de ciencia y de riqueza, á cambio de poder sentirse amado. ¡Quién es capaz de medir los abismos de maldad rencorosa que en el enamorado impotente ha de poner aquella luz que no se puede ver, aquel perfume que no se puede respirar, aquel agua que no se puede beber, aquel

lasciate formidable que se levanta ante todos sus deseos y ambiciones!

Tipo muy conocido del palacio de Justicia en París es un jorobado que ha intervenido como testigo en un gran número de procesos por adulterio ó por homicidios subsiguientes al adulterio mismo. Ese hombre, jorobado y horrible, encarnación viva del *Quasimodo* inmortal, tiene, no por oficio reproductivo sino por afición gratuíta, el privilegio de ser quien ha puesto á muchos esposos engañados en la pista de su deshonra. Preguntábamosle unos compañeros de la prensa de París y yo por la razón de aquella coincidencia, y aquel hombre, con espuma de rabia en los labios y lumbres de odio en los ojos, díjonos:

—Es que de mí se burlan todas las mujeres, y yo me vengo.

Pues algo semejante á éste es el proceso psíquico que en el Lorenzo de *Miel de la Alcarria* se efectúa, desde el amor en el criado sumiso hasta la venganza que el azar pone en sus manos.

Explícase, asimismo, por igual raciocinio en el drama estrenado anoche, el carácter de la Abadesa y su conducta. La idea de confesar aquellos pecados suyos que sobre su hermana cayeron como deshonra, la indigna; no la ablanda el dolor; no la enternece el infortunio... ¡Qué mujer tan mala!—dice el público—y tiénela por imposible... ¡Qué mujer tan real!—dice luego la crítica,—y lo es.

Lo es, porque aquella confesión de sus faltas no es sólo para ella una herida tremenda á su amor propio, algo que lastima su egoísmo, sino que es al propio tiempo una tremenda herida á la reputación y á la tranquilidad de la comunidad de que es Abadesa en olor de santa, y por esto compréndese también que, en rehenes de esas dos reputaciones en peligro, quiera quedarse con Angelita sin que la disuadan una infelicidad inevitable ni un perjurio manifiesto.

Pero una obra teatral, que tan larga y minuciosa exposición necesita para que sea admitida como lógica en el desarrollo de los caracteres, ¿puede ser buena obra teatral? No, rotundamente no; y por esto no ha sido un gran éxito

Miel de la Alcarria, sino un éxito parcial, á pesar de sus propios méritos y de la interpretación irreprochable de aquellos excelentes artistas.

La Srta. Cobeña, á mi juicio, hizo anoche el trabajo mejor y más completo de toda su vida artística. Figúrome que ha sentido el papel de Angelita tal cual yo lo comprendo, y por esto resaltaron en su labor aquellas frases en que se revela la niña mimada y la mujer caprichosa. Si no me pareciera excesivamente elegante el traje con que aparece en el primer acto, que dice "hecho por ella á la moda de Guadalajara„ no encontraría observación alguna que oponerle, como no las tengo de ninguna clase para Mario en su papel característico de abuelo, ni para Thuillier en su labor de amante rendido y dominado, ni para García Ortega en su "creación„ de Lorenzo, tipo extraordinario, y que ha de quedar en nuestro teatro como quedarán en nuestra novela los campesinos de Pereda.

Emma Calvé

"Des cheveux noirs qui en sont presque bleus, des yeux qui dévorent, des dents qui déchirent, toute une figure qui peut ne pas plaire, mais qui attire; une taille souple á en être souvent dégringandée; une voix chaude, dans laquelle il y a parfois des trous; un tempérament d'artiste qui lui fait avaler quelquefois la moitié des mots et oublier le quart des mesures, une attirante et surtout une intéressante."

A quien pregunte cuándo nació, contestadle:

Lo dice su cuerpo gallardo, lo dice su rostro de belleza incomparable y juvenil. Nació en un día de gran sol, y lo lleva en los ojos; en una suave y regocijada mañana de primavera, y la lleva en la Pascua florida que se asoma á sus labios sonrientes y en las rosas de sus mejillas y en el perfume inefable de toda su persona. ¿Dónde nació? Debió nacer de entre una concha, junto á una playa; pero la prosa de los documentos oficiales empéñase en decir que nació en un pueblecillo de los Pirineos franceses, cerca y á la mira de la frontera de España, de cuya belleza es prototipo y de cuya gracia es sacerdotisa la gentil Emma.

Porque es un caso curioso de atavismo. Ella es francesa, su padre era español, pero español del Norte, y Emma saltó por encima del Norte, de Castilla y de la Mancha; y es andaluza, de la propia Sevilla retrechera, como alguna de sus ascendientes, que fué, entre jazmines y azahares, virgen predilecta del profeta.

Emma Calvé.

¿Quién al verla en esos retratos, ceñidos al cuerpo la falda y el floreado mantón, diminuto el pie que asoma ruboroso, no se figura ver una genuina y castiza macarena, con su garbo en la postura, y con su sal en el conjunto, y con su risa en las facciones que ha respetado á medias el fotograbado indiscreto?

Y sin embargo, el público español es el único que la ha discutido y que la ha maltratado. Colegiala en el Corazón de Jesús, de Montpellier, maestras y compañeras la aplaudían; discípula de la insigne Laborde, túvola siempre ésta por su mejor hechura, y luego, á partir de su *debut* en la *Opera Cómica* de París, todos los públicos rindiéronse á su hermosura y á su arte: Berlín, Nápoles, Milán, Roma, Niza, Florencia, Londres, Monte-Carlo, San Petersburgo, Viena... En los Estados Unidos siempre tiene la Calvé contrata segura y contratas de cincuenta y cien mil *dollars*

por unas cuantas funciones. *Amleto, Carmen, Pescadores de perlas* y *Cavalleria Rusticana* no han tenido intérprete mejor que ella, en opinión, al menos, de todos los públicos que la han conocido.

En Madrid la discutieron, le gritaron ¡fuera! le dieron cencerradas... ¡Toda la lira de la grosería clásica en el paraíso del Real! Mas con protestas, con gritos, con discusiones, ella fué la nota culminante de la temporada de 1894-95. Pintorescas fueron las aventuras del pobre Rodrigo, dolorosa la decadencia de Massini, brillantísima la campaña de De Lucía, admirable y por nadie superada la enorme labor artística del maestro Mugnone; pero de nada se habló tanto como de Emma Calvé con sus "ojos que mordían", con sus "gallos" que asustaban, con sus síncopes que parecieron comedia, con su huída que pareció sainete.

Debutó el 9 de Enero del 95 con *Amleto,* y yo no recuerdo mejor Ofelia. Si Shakespeare "la hubiera alcanzado", también para él hubiera sido la Calvé el ideal de aquella criatura suya, tierna y preciosa que, junto al Hamlet luctuoso y tremendo, es la rosa alejandrina junto á la palmera solitaria, la mariposa delicada y doliente junto al león altanero y feroz, el lago manso y nostálgico junto á la roca formidable que se despeña en el inmenso naufragio pasional.

La mujer se impuso desde el primer momento. Su belleza real es superior á su belleza fotografiada. El perfil es correcto y gentilísimo el cuerpo. Hermosos y parleros los ojos, sugestiva la nariz, menuda y graciosa la boca, la estatura y el talle son dignos del rostro encantado.

La artista también llegó muy pronto al corazón y al aplauso. Nerviosa y genial, Emma Calvé tiene el arte del gesto expresivo y del ademán justo. En su cara no hay músculo que se sustraiga al personaje cuya idea lleva en el alma, y la escena le pertenece en absoluto dominio. Artista verdadera, no se limita á reproducir el personaje concebido por el autor, sino que lo pone de acuerdo con su temperamento y hasta con su cuerpo mismo, y lo crea dando molde perfecto á la concepción del poeta.

Por esto es Ofelia, la de Shakespeare y Thomas; pero

no una Ofelia más, sino la suya, la de Emma Calvé. Artistas hay excelentes que se limitan á reproducir: la Calvé es de las que además interpretan, y ahí está su principal mérito. Si con su temperamento de mujer ardiente y espontánea hubiera querido hacer la virgen púdica y reservada, no hubiese sido Ofelia, sino una mezcla extraña sin realización plástica para el público.

La Calvé en *Carmen.*

No desvirtúa con ello el personaje; conserva, por el contrario, mucho mejor su espíritu y su significado junto al Hamlet, tempestuoso y oscuro, de quien ha de ser maravilloso contraste.

La cantante no tuvo tan fácil el triunfo; pero cuando llegó á él, el triunfo fué—excepción hecha del "paraíso"—inmenso, sin sombras ni reparos. La escuela francesa de canto, que es la suya, con notas abiertas y especial pronunciación, sorprendió al principio; pero una vez conocida y apreciada, se impuso decididamente al auditorio. El cuarto acto de *Amleto,* tan difícil y tan peligroso, alcanzó con Emma color y brillo extraordinarios. Su voz perfectamente timbrada y su maestría al emitirla, proporcionaron al público ocasión para consagrar la fama universal de la gran artista.

Cavalleria Rusticana fué la otra ópera cantada por la Calvé en Madrid. La vehementísima *Santuzza* encaja perfectamente en su temperamento artístico, y lo pintoresco del personaje, con su traje y sus ademanes característicos, préstase á maravilla para que el talento de la Calvé lo estudie á fondo y su imaginación lo reproduzca con sugestiva exactitud. Por esto, como *Santuzza*, ha triunfado en todas partes, y en París logró imponerla á los implacables censores de la música de Mascagni.

Emma Calvé en *Carmen.*

La pasión ingénua y exuberante de la campesina, sus ternuras hondas y sus dolores profundos; el esperar anheloso é intranquilo por el amado ausente; la alegría cuando vuelve; los celos cuando se lo disputan; la maldición trágica—odio en los labios que en el corazón es amor—cuando lo cree perdido; el terror delirante cuando peligra su existencia, son los momentos espirituales que Mascagni imaginara para *Santuzza*, y á ellos da vida admirable de arte Emma Calvé.

Sale á escena, y bajo el vestido aquel típico, en contraste con el cabello negro la toca blanca, adviértese en seguida el estado de ánimo de *Santuzza*. Como en su tocado contrastan lo blanco y lo negro, contrastan en su alma y luchan la luz del amor prepotente y la sombra de los celos

torcedores. El monstruo de los ojos verdes, como Shakespeare los llamara, la ha mordido en el corazón, y á sus ojos negros asómanse el rencor y la pena.

Se la ve avanzar, sigilosa é inquieta, hacia la hostería, y se ve que ha llorado, que la noche ha sido terrible para ella, que las campanas al tocar á misa y sacarla del lecho, han sido para *Santuzza* el término de una tormentosa vigilia... No es la Calvé elegantísima, con su porte de gran señora: es la rústica lugareña con sus ademanes bruscos y sus posturas vulgares.

Acércase á la hostería, llama á la madre de su amante, y al hablarle de sus temores, al preguntarle intranquila por *Turiddu,* las palabras se le atropellan en la lengua, la voz se le nubla, y no es menester más clara luz para adivinar las angustias que la abruman.

Desarróllase el drama, y la gran actriz perfecciona su creación. ¡Rezar! Devota es ella; pero la plegaria fervorosa no cabe en aquel infierno que la consume, y no puede salir de sus labios sino como suspiros que parecen rugidos, como rugidos que son suspiros ardientes de su pasión en crisis. Aparece *Turiddu,* fanfarrón y desdeñoso, y agárrase á él desesperada, y sus mimos son serpientes que quieren enroscarse á aquel corazón un día rendido, rebelde hoy á sus halagos. Escúchase la canción provocativa de la rival afortunada, preséntase ésta en la escena, y todas las ternuras desaparecen, y resurge en *Santuzza* la fiereza de la mujer celosa capaz del crimen, altanera é indomable.

El infiel la abandona. Impasible á su apasionada súplica, sordo á sus cariñosas exclamaciones, váse *Turiddu*, y aquel amor, en el trance supremo de su desconsuelo, hácese odio implacable que de las entrañas le arranca, supersticiosa y vengativa, la trágica maldición.

Pero *Turiddu* y *Alfio* se desafían, la vida del amado peligra, va á cumplirse, se ha cumplido ya la maldición tremenda, y en aquellas luchas espantables de su alma el amor sobrepónese á los celos, y *Santuzza* cae desgarrada y llorosa.

La Calvé vive todo el poema, lo siente y lo hace con todo el brío de su arte inimitable, lo encarna en su gallarda

figura, en su fisonomía movible, en su voz potente y en su canto genial.

Cierto que entre los estimables salvajes del paraíso hubo, cuando el dúo con *Alfio*, algunos díscolos; pero aquellos respetables inteligentes son como Dios los hizo, y no se pueden enmendar. Aunque sea paradógico, allí, en aquellas alturas que parecen designadas por el precio para la "democracia progresista" enemiga de toda rutina, refúgianse los *académicos* del canto, los que no admiten más escuela ni otra música que la que se sujeta á sus prejuicios tradicionales y á sus inapelables reglamentos.

María Tubau en *La Extranjera.*

Como si el arte pudiera sujetarse á reglamento y como si por una nota se juzgara á un cantante, ellos tienen, sin embargo, sus reglas, en las que cabe la medianía insípida, el *cantador* profesional, igual, monótono, gris en su regularidad sin matices, pero no lo genial y grandioso.

Genial, esto es la Calvé, lo mismo en la escena que en la vida privada. Espíritu inquieto, nervios desquiciados, su historia abunda en incidentes, que unas veces parecen ocurrencias de niña mal criada, y otras ruidosos reclamos. Ni mal criada ni Barnum: una histérica, una desdichadísima histérica. En cuanto llegó á Madrid y supo que no estaba todavía en el teatro la música con que debía debutar, co-

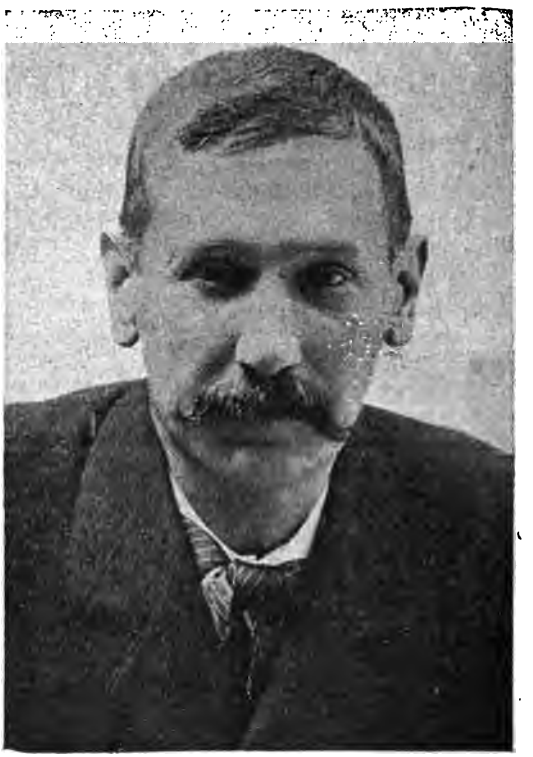
gió miedo á nuestro público, creyó que la habían robado, supuso que su madre estaba muriendo, y bajo aquella obsesión de la silba estruendosa se desmayó una noche en escena, y á los dos días huyó de Madrid. Eso lo ha hecho, mejor dicho, le *ha ocurrido* muchas veces á la Calvé, y eso es el genio: un temperamento enfermizo, un alma herida, todo desorden, todo azar, supersticiosa y febril. Marcada en el espíritu, con ese sello del mal contemporáneo, "alma loca que de sí misma huye" hija andariega de la Bohemia irredimible, la Calvé lleva también en su cuerpo la indeleble señal: por necesidad de una operación quirúrgica aquel cuerpo maravilloso es máquina muerta, belleza inútil para la maternidad y para el amor...

El Prólogo de Galdós

Para nuestra vida literaria, decaída y sin nervio, fué una sacudida violenta el prólogo que Pérez Galdós escribiera con objeto de publicarlo al frente de *Los Condenados*. En esa página admirable de sinceridad, al modo de Alejandro Dumas, hijo, en sus prefacios, el insigne Galdós expone lo que se debe llamar su estética dramática, á la vez que, en defensa de su obra injustamente menospreciada, fustiga con valor y entereza defectos muy grandes y muy tristes de nuestros periódicos diarios.

En todos éstos encontró el prólogo un comentario, en casi todos una censura, observándose en todos la unanimidad de una defensa colectiva, la exageración de una pasión desbordada. Mas el asunto quedóse en lo pequeño, en el detalle ruin é inútil, sin llegar á la generalización grande, noble y necesaria. Todos los censores limitáronse al ataque apasionado contra Galdós, á la discusión de su obra fracasada, á la cuenta corriente del gran novelista con los periódicos, á algo personal, en suma, y pequeño que no podía producir otra cosa que odiosidades é injusticias.

A salvo de todo debieron quedar los méritos de Galdós, méritos del estilo inimitable y del pensamiento íntegro. Quien en los *Episodios nacionales* se mostrara narrador vibrante de la historia que palpita en anécdotas vivas;



D. Benito Perez Galdós.

quien en *Gloria* hiciera un modelo de novelas románticas con ribetes de realismo; quien en *Marianela* trazara magistral idilio; quien en *La de Bringas* nos diera la mejor novela de costumbres de nuestro tiempo; quien en *La Desheredada* y en *¡Miau!* cultivara el naturalismo á la manera

española, castiza y robusta; quien venciera en la novela psicológica escribiendo *Lo Prohibido* y *Angel Guerra;* quien en estas obras, tan distintas entre sí y tan características todas, ha abordado todos los géneros, triunfando con todos, es un novelista inmenso que no tolera la controversia ni el distingo.

Si tras de esta labor en el libro se lanza al teatro, y con *Realidad* muéstrase dominador del lenguaje teatral, con *La loca de la casa* maestro en la concepción de caracteres para el teatro, y con *La de San Quintín* conocedor de las triquiñuelas y picardías, que son la parte oficio del dramaturgo, el Sr. Pérez Galdós no puede ser tomado á beneficio de inventario ni criticado á la ligera cuando al servicio del teatro pone su gran talento y su honradez artística. *Los Condenados* parecerán un drama más ó menos defectuoso: Pérez Galdós será siempre uno de nuestros grandes entendimientos y una de las grandes personalidades del pensamiento español, y no se puede afirmar lo contrario, como hicieron algunos impugnadores de su prólogo, so pena de caer, no sólo en lo injusto, sino también en lo ridículo.

Se debió apartar de ello el pensamiento y la pluma, y no se hizo. Se debió hablar de algo más importante y trascendental, de la prensa, de nuestra prensa y de nuestros periódicos; pero de buena fe, como gente que quiere conocerse para mejorarse; en reposo y con sinceridad, como cumple á hombres que aman su arte y quieren enaltecerlo, no como mercachifles que defienden su industria y propagan su comercio. Nosotros, que tenemos siempre alerta, para todo y contra todos, para la política y para los toros, para el teatro y para el cuerpo de Correos, para las instituciones y para la bicicleta; nosotros, que tenemos siempre alerta la censura, no quisimos tenerla, franca, honrada, valerosa, para nosotros mismos y nuestras obras.

Nuestros periódicos no son literarios, ó lo son mal. En la mayoría de los periódicos, lo que tenga algún carácter literario, relégase á un segundo término, deprimente y ofensivo. Cuando la política huelga y los criminales hállanse acampados á la sombra de la cárcel ó de su conciencia, sale del cajón directorial algún articulejo literario que

AMPARO ASTORT.

Barcelonesa. Debutó en Zaragoza el 93. Hija de la distinguida característica Sra. Sabater, ésta la lleva á todas partes.

ELENA RODRÍGUEZ.

Valenciana. Debutó en Reus el 93. Hace muy bien el *Enrique* de *Mujer y Reina;* pero prefiere los papeles de mujer. ¿Quién no, con esa cara?

llene el espacio vacío; pero sólo así, como recurso vergonzante, no como nervio y sustancia de la labor periodística.

Algunos periódicos han intentado é intentan á diario la anulación de esta perversa costumbre; pero ¿cómo lo intentan? Pues lo intentan con algún articulejo de costumbres, soporífero y anacrónico, ó con algún cuento de esos que caen dentro de lo que un ilustre periodista llama literatura interplanetaria, sin sentido ni interés, ó con la labor empalagosa de alguna eminencia desconocedora de las "proporciones" que impone el periódico ó reñidas á muerte con la amenidad.

No es esto decir que no sean el cuento y el artículo de los eminentes buen instrumento para la prensa literaria, no. El cuento, por sí solo, me parece inmejorable medio para despertar el gusto del público y llevarlo á más serias lecturas; pero ha de ser el cuento de veras, no una pedestre traducción, ni una divagación empalagosa. Si algún género escasea en nuestra literatura, es precisamente ese de los cuentistas. Si alguno tenemos, sus cuentos suelen ser largos, mucho más de lo que permiten las condiciones y el público del periódico diario.

En cuanto al artículo de eminencia, y los que *El Liberal* publicó bajo el título paradógico de *Plutarco del pueblo* fueron buen ejemplo, ¿es lícito pretender que un público tan ineducado como el nuestro, por culpas de los mismos periódicos, se aficione á lo literario con el incentivo de seis columnas de Castelar, consagradas á Pico de la Mirandola ó por mil líneas de Becerra sobre Kepler?

Para que la literatura entrase en el periódico no habría otra puerta que la crónica, la crónica alada y brillante de cualquier aspecto del momento espiritual. Leer un libro y revelarlo á través de cien líneas de prosa fluída y amena; ver un drama, y sentirlo en una columna de frases luminosas por la luz de las ideas; arrancar de la vida un suceso ó un tipo, y analizarlo con mano ligera y espíritu levantado, esto es la crónica que falta en nuestros periódicos y que les daría lo que no pueden darles, y realizaría la obra que no pueden realizar el cuento psicológico-majadero, ni los

versos insustanciales y rutinarios, ni el artículo de alguna desorbitada eminencia.

No hay literatura amena, no, en nuestros periódicos. Cultívanla todos los extranjeros, aun los que parecen dominados por las más vulgares informaciones. Ya quisiéramos nosotros que en lo literario fuese algún periódico nuestro comparable, no ya al *Figaro*, ni al *Journal*, ni al *Echo de Paris*, sino al mismísimo plebeyo y porteril *Petit Journal*. El prólogo de Galdós, en esta parte, como la sátira despiadada con que lo subrayara *Clarín*, fueron de estricta é innegable justicia. No sólo falta en nuestros periódicos la crítica del drama y el análisis del libro, hecho en forma que tenga para todos el atractivo de la amenidad: falta en absoluto todo lo que sea literatura interesante.

Mujer y Reina

Esta zarzuela en tres actos, estrenada el 12 de Enero del 95 en el teatro de Jovellanos y representada durante gran número de noches, fué la última obra de Mariano Pina Domínguez, y acaso la última zarzuela en ese género estrambótico que nutriera por muchos años el repertorio lírico. Por lo menos, de entonces acá ninguna obra de su índole ha aparecido en los escenarios de Madrid, y aun en el éxito de *Mujer y Reina* observóse cierto decaimiento en el entusiasmo del público, que probaba su escepticismo por el género que antes lo encantara. Echáronse ya de ver los disparates del asunto y los ripios de la forma, aquellos mismos disparates que antaño fueron interés vivísimo de la imaginación, aquellos mismos ripios que fueron encanto y sugestión de los corazones y de los oídos. No es, sin embargo, *Mujer y Reina* inferior á ninguna de sus congéneres: el asunto es ameno, pintoresco su desarrollo y graciosos sus tipos y su lenguaje. Nunca estuvo más feliz ni más inspirado el pobre Pina, ni rayó nunca más alta la inspiración chispeante y el *savoir-faire* característico del maestro Chapí, quien en veinte piezas notables y de excelente factura demostró cómo es inexhausta y siempre fresca su fantasía creadora.

Pero el público está ya desengañado, por exceso de costumbre, de las mentiras escénicas.

Esta es la causa principal del imperio del "género chico", que á nadie indigna tanto como á los clásicos zarzueleros. No ya en juguetes líricos que son verdaderas joyas, como *El dúo de la Africana* y *La verbena de la Paloma*, sino

D. Mariano Pina Domínguez. † 12 de Noviembre de 1895.

en otros de muy inferior calidad artística, hay naturalidad, ingenio fluído y sencillo, algo que es vida y que es verdad y que, por serlo, seduce. Armense de estas armas los zarzueleros, y no les faltarán artistas que los representen ni público que los aplauda.

La Procesión

RAÍDA y llevada por la murmuración antes del estreno, acogida después del estreno con la correspondiente pregunta senatorial del conde de Canga-Argüelles, este melodrama insignificante, estrenado en Novedades el 30 de Enero del 95, estuvo á punto de ser obra de historia.

El argumento es muy breve de contar.

El arzobispo D. Suero, disfrazado de noble y galante mozo, hace el amor á una niña hija de uno de los más ilustres señores de Galicia; préndase de él, ignorando quién sea, la pucela, y en el alma y en el cuerpo del prelado rijoso, el amor toma las proporciones de pasión desatada y delirante. Ella, confiada en que el hombre viene por derecho, anuncia á su padre la buena nueva de sus amores correspondidos. Precipítanse con esto la carne y la sangre codiciosas de D. Suero, y prepara el rapto de la joven, y, cuando va á realizarlo, preséntase su padre, que al ver la cara del seductor, lo reconoce é injuria... Trábase una lucha, acuden los servidores del arzobispo, y se llevan á la doncella, mientras queda allí moribundo el infortunado y escarnecido señor.

No muere éste sin que antes llegue su hijo, que, con el último suspiro, del que se va, recoge la revelación terrible y la invitación airada á una implacable venganza... y la

venganza viene en el acto siguiente, cuando al salir de la catedral, con las sagradas formas en sus manos ungidas, pecadoras sin embargo, en plena procesión que justifica el título, el arzobispo sucumbe bajo el puñal del hermano vengador, del hijo justiciero.

María Tubau en *El libre cambio.*

A este drama de amor mézclase el drama político de D. Pedro el Cruel, que, en una de sus campañas contra los nobles soliviantados, llega á los muros de Santiago, y, disfrazado, entra, como mensajero de sí propio, hasta el lado mismo del prelado feudal, y asiste y protege aquella aventura de venganza.

El autor de *La procesión*—el profesor del Conservatorio Sr. Mela—ha desarrollado discretamente su asunto. No ha hecho una obra extraordinaria, brillante; pero no ha hecho ningún disparate. Está desarrollada premiosamente la acción; entorpécenla unas cuantas historias secundarias que quitan en algunos pasajes todo in-

terés, y en otros se lo amengua; pero no hay grandes pecados literarios en la urdimbre de la flamante producción. Los caracteres no son de hierro, ni indestructibles, por lo bien delineados; pero no son tampoco de cera contrahecha. La forma es de hojarasca y similor, de vana opulencia, de versificación á lo máquina Singer, que lo mismo cabe allí que en cualquiera otra obra; pero no es una monstruosidad.

Una obra gris, en suma, en la cual sólo merece un elogio sin distingos el respeto á la verdad con que está trazada la figura de D. Pedro el Cruel, una de las más simpáticas y de las más calumniadas á la vez en la historia. Preséntasenos siempre á D. Pedro como el rey sanguinario que, con cabezas de nobles, hacíase campanas que pregonaran su crueldad, y el Sr. Mela preséntanos junto á éste al otro D. Pedro, al grande y providencial, que, arrasando las oligarquías decadentes, fundaba las monarquías poderosas y fecundas, las dictaduras tiránicas de un solo cerebro y de una sola voluntad, de que tanto se "añoran" los pueblos en la melancolía contemporánea de sus democracias embusteras, que no son más que infames y destructoras oligarquías, sin prestigios en lo espiritual, sin soluciones en lo material y terreno...

La coincidencia del estreno de *La procesión* en Novedades, con el de *Domingo de Ramos* en Apolo, hizo hablar de la conveniencia ó inconveniencia de estas apariciones de la Iglesia en el teatro.

Página de historia, sacada de sus quicios y del marco que la explica en cierto modo, ó cuadro de costumbres recargado en aquellos tonos que han de hacerlo teatral, la depravación de D. Suero y su asesinato á las puertas de la catedral compostelana, como la fiesta de las palmas y de la alegría cristiana en la catedral de Toledo, son cosas que realmente se despegan del teatro, con sus oropeles que profanan y con sus artificios que desdoran.

En el auto sacramental clásico, como en los dramas místicos de nuestros modernistas, lo mismo que en los cuadros que sobre asunto religioso hace con Marionetas, en el París decadente, Mauricio Bouchor, la Iglesia no sale á esce-

na sino para ser ensalzada y enaltecida en alguna de sus cosas.

En las mismas comedias de costumbres en que aparece la figura del sacerdote, obsérvase que siempre busca para ella el autor algo, en el carácter ó en su misión dentro de la obra, que lo haga simpático y agradable.

Sólo en los melodramas revolucionarios sugeridos por las soflamas, entre sentimentales é incendiarias, de Sué, (¡todavía!) aparece la gente de iglesia bajo caracteres repulsivos ó en forma injuriosa y deprimente para la religión; mas aun esto en tales obras se explica por su sentido de lucha y por el espíritu turbado y romántico de la época para que fueron escritas.

Lo que no se explica es que ahora, cuando una reacción se hace en profundidades misteriosas del espíritu social, y cuando una corriente de simpatías entre la Iglesia y el mundo moderno, que nace en el Pontificado lo invade todo y lo refresca con auras de paz, no se explica, decimos, que el melodrama ni el sainete lleven á personas y cosas de la Iglesia la profanación de sus declamaciones ó de sus burlas, el palio que protesta de verse bajo bambalinas pintadas, el incienso cuyo aroma celestial riñe con el mundanal perfume de las artistas y del público...

LA FIERECILLA DOMADA.

TRES acontecimientos shakespearianos había anunciados para las últimas temporadas: Galdós traducía el *Hamlet*, Sellés se ocupaba en arreglar *Cleopatra* y Manuel Matoses tenía en carrera una traducción de *Taming of the shrew*, bien que tomada al través de la *Megère apprivisée* de *La Bisbetica domata*. Galdós reservó su intento para mejor ocasión. Sellés continuó en reposo, y sólo Matoses llevó á la *Comedia* su *Fierecilla domada*, en la cual fueron Thuiller excelente *Petruccio* y la Cobeña aceptable *Catalina*.

Son muy plausibles estos trabajos. Si no lo fueran—y el de Matoses lo es—por el acierto de la traducción, siempre lo serían por la trascendencia artística de esa divulgación del maestro de maestros. Como se da hierro á los anémicos, hay que dar Shakespeare á nuestro teatro. Los méritos característicos de Shakespeare son precisamente aquella realidad artística cuya asimilación hace falta á nuestros ingenios. La firmeza y verdad de las figuras creadas por el gran inglés y la sencillez y naturalidad de su lenguaje, deben ser la mejor escuela para nuestros fabricantes de maniquíes escénicos y de metáforas antiartísticas.

En *La fierecilla domada* resplandece todo ello. Cata-

ina es una niña mal criada—y esto lo acentuaron discreta y acertadamente Matoses y la Cobeña,—ni más ni menos que las heroinas de Tirso ó de Lope; pero Shakespeare le da un domador que por el viejo sistema del *similia similibus* la cura, y aquellos maestros nuestros le hubieran dado un galán-marmolillo que, en fuerza de decirle sutilezas de concepto en retortijones de frase, la aburriese y conquistara.

Frégoli, hombre.

La niña boba es una especie de Catalina, tomada por otro lado y con otro propósito teatral. Pero Shakespeare hizo una comedia eterna, por ser humana, y Lope de Vega una joya del idioma, excelente para que la luzca en su tocado una buena actriz... ó para dejarla empeñada en el archivo de los vejestorios ilustres, dicho sea con todo respeto.

FRÉGOLI

UÉ el éxito de dinero en el invierno del 95, y volvió á serlo en el del 96. Arregui y Aruej encontraron con él para *Apolo* la suerte que no volvía en las alas de ninguna musa ni en las enaguas de ninguna tiple. No lo impuso el reclamo ni lo recomendó la moda. El gusto del público fuése libérrimamente á él, le tomó afición y la afición fué favor constante, bien cotizado en la taquilla.

¿Quién es Frégoli? Un periódico norteamericano le ha hecho una historia que yo no sé si será biografía vivida ó fantástica leyenda. ***Ma, si non e vero e ben trovato,*** y por tratarse de un italiano se me debe permitir el lugar común macarrónico. Nació en Roma. Su padre era posadero, *pero* dió al chico esmerada educación. En 1890 se alistó como voluntario para el ejército expedicionario de la Erytrea. Allí, el general Baldissera, lo hizo actor. Los oficiales de aquel ejército formaron un círculo en que una compañía de cómicos dió varias funciones. Se marcharon los

cómicos, y á Baldissera preocupó la cosa, pues con aquel teatro de campaña, llamémoslo así, contaba para evitar el aburrimiento y la consiguiente desmoralización de sus oficiales. Para resolver "el conflicto„ intentó la formación de una compañía de aficionados. Entonces un oficial le dijo que tenía en su compañía un soldado que era cantante y actor. Llamóle el general. Era Frégoli, Frégoli que á las cuarenta y ocho horas interpretaba una pieza, y otra, y otra, entreteniendo durante mucho tiempo á los aburridos oficiales más que lo hubieran hecho histriones de oficio. Frégoli fué rebajado del servicio, y en vez de matar abisinios de Menelick, dedicóse á dirigir y llenar el teatro. Al término de su compromiso en filas, Baldissera le ofreció quinientas liras mensuales porque continuase, mas él rechazó la oferta y regresó á Italia con unos cuatro mil duros de economía. Las mujeres y el vino

Frégoli, mujer.

dieron pronto cuenta de ello, y el licenciado de Abisinia hubo de buscar ocupación. Un amigo le consiguió una plaza de diez pesetas en un teatro de Roma. Al mes siguiente ganaba ocho duros por día. A los dos meses estaba en un teatro de Génova con doscientas liras por función. A partir de entonces, su éxito ha ido en auge. En Madrid ha ganado quinientas pesetas por noche. En Nueva York le dan trescientos dollars al día.

¿Qué es Frégoli? Un excéntrico. Dicen que es ventrílocuo; se asegura que en una operación quirúrgica le extirparon la laringe. Lo cierto es que es un tipo que en media hora se pone cien trajes distintos, canta con cien voces diferentes y crea cien distintos personajes. Algo excepcional, un dislocado que en vez de hacer contorsiones con el cuerpo en un circo, las hace con el alma en un escenario. Uno de aquellos clásicos "mimos„ que fueron la encarnación suma del arte escénico en la Roma decadente y postrada. Un espectáculo digno de nuestra generación inquieta.

MANCHA QUE LIMPIA

10 Febrero 95.

AQUELLO es algo así como el renacimiento de una musa genial, algo como el despertar alborozado de una singularísima dramática. En *Mancha que limpia* resucita el Echegaray que pareció haber muerto en *Un crítico incipiente,* para dejar el campo á otro Echegaray distinto. De aquella comedia hacia acá, parecía que Echegaray cambiaba de rumbo, y aun en la misma *Mariana*, á pesar de que en su último acto apuntase el Echegaray de *El gran galeoto* y de *O locura ó santidad,* había algo nuevo, algo desconocido en aquella primitiva manera del gran dramaturgo.

En *Mancha que limpia,* aquel primer Echegaray reaparece por completo, aunque—dicho sea para su mayor encomio—un tanto mejorado por la influencia de su segunda manera. Conserva Echegaray de su primer teatro la tendencia melodramática hacia *casualidades* y descuidos más ó menos inverosímiles; conserva sus exageraciones geniales en la concepción de las figuras; conserva asimismo el movimiento epiléptico de la acción que va y viene y da vueltas, y se enreda, y se desenlaza en imprevistas situaciones de efectos formidables, látigo que azota, peso que abruma, cantárida que excita, candelada que

JOAQUINA PINO

Granadina. En 1895 debutó en el teatro Español. Sí, en el Español, la graciosa *Selika* del maestro Caballero empezó en el teatro Español. En 1895 es una de las tiples más populares del teatro por horas. Un detalle: en el Español era muy delgada, tal vez con exceso de gallardía; y en Apolo es muy gruesa, acaso con exceso de esplendidez.

BLANCA MATRÁS

Madrileña. Debutó en Zaragoza el 92, y después de triunfar en los teatros de provincias, durante tres años, ha venido á Madrid, donde el público de Apolo ha confirmado el parecer de los provincianos.

ciega con sus resplandores entre humo; pero imán, á la vez, irresistible de la atención que se interesa y que se absorbe en la mentira escénica.

Mas, conservando todo esto, Echegaray preséntase mejorado en cuanto se refiere á la construcción de los caracteres y al desarrollo lógico de su vida. En sus dramas de antes sólo había color, colores magníficos derrochados gentilmente: en *Mancha que limpia* hay también dibujo. En aquellos cuadros había momentos en que las desdibujadas figuras no *se tenían* bien: en el cuadro que anoche apareciera bajo el telón nuevo del Español rutilante, el dibujo es sólido, y las figuras principales se *tienen* físicamente, de modo irreprochable, durante toda la obra.

Digo más: si Echegaray no hubiera creado *Mariana,* Matilde y Enriqueta serían las dos mujeres mejor hechas de toda su obra dramática.

Perécese el Sr. Echegaray por los contrastes, que son, sin duda, uno de los mejores y más eficaces instrumentos estéticos, y cuyo manejo difícil y peligroso está reservado á los grandes artistas. Maestro consumado es en ellos el Sr. Echegaray; pero ninguno, á mi juicio, tan hermosamente visto ni tan hermosamente exteriorizado como el que aparece en *Mancha que limpia.*

El Sr. Echegaray nos lo dijo: Matilde es leona, Enriqueta es víbora, y toda la obra es una lucha interesantísima entre la fiera noble y el reptil inmundo. El simil zoológico de Echegaray es de perfecta verificación. Matilde se yergue, Enriqueta se arrastra. La voz de Matilde es rugido que da miedo, la de Enriqueta silbido que da asco. Los ojos de Matilde tienen fulgores confortantes de luz solar; los de Enriqueta sólo tienen el brillo efímero del relámpago. Son dos vidas que se desarrollan paralelas, y cuyos espíritus sólo se encuentran en lo infinito de una repulsión que acaba en odio asesino.

***

Á pesar de ser gran matemático, el Sr. Echegaray en el teatro no tiene cualidades ni aficiones de analista. Ya de suyo se presta poco ese género al análisis minucioso;

pero, aun en lo poco que lo admite, el Sr. Echegaray decídese siempre por la síntesis, y por esto sus dramas que llegan pronto á la imaginación que se entrega, tardan en llegar ó no llegan al entendimiento que no se convence.

Analicemos por él un poco, y nos explicaremos cabalmente la síntesis que sale á la escena.

Matilde tiene en su origen gran parecido con la *Mariana,*

D. José Echegaray.

del mismo Echegaray; tempestades é infortunios que influyen con indeleble huella su carácter. Húbola su padre en amores vergonzantes con una mujer del pueblo, de categoría social inferior á la de él, y la pobre Matilde no conserva de su madre otro recuerdo que el de haber sorprendido una carta suya, en que lágrimas dolorosas suplian la

ortografía que faltaba en aquella escritura desmañada, y el de haberla entrevisto, llorosa é infeliz, desde una ventana del coche en que su padre llevábase de Madrid á la pobre niña sin afectos.

Influída de tal suerte en sus primeros años Matilde, educase—como la Enriqueta de Gaspar en *Huelga de hijos*—en los Estados norteamericanos, y aquella educación libre y expansiva refléjase en todas las manifestaciones de su carácter. Muerto su padre y mujer ya ella, tráenla otra vez á Madrid, y la pobre Matilde, en el hogar prestado de su tía ó madrina D.ª Concepción, es la *Cenerentola* del cuento italiano, nuestra pobre *Cenicienta* en el cuento español.

No quieren á la infeliz muchacha; no comprende aquella señora frívola los tesoros que hay en el alma de la doncella; no le perdonan la baja extracción social de su madre; no pueden olvidar que es una bastarda; no quieren olvidar que su padre, con sus aventuras, arruinó á sus hermanos, los padres de Enriqueta, y á encastillarlos en su antipatía concurre la naturaleza espontánea y la educación desenvuelta de Matilde, que chocan con sus remilgos é hipocresía.

Enriqueta es todo lo contrario. De lo que fueran moralmente sus padres, da idea perfecta la tenacidad con que se opusieron á que el padre de Matilde la legitimase, y atendiera, por misericordia al menos, á la mujer que le dió la vida: aquel hombre pudo arrruinarlos á ellos económicamente, pero ellos lo arruinaron moralmente, y si contra Matilde pueden tener el agravio injusto, pero explicable, de la miseria en que los dejó su padre, Matilde debe tener contra ellos el agravio de que la privaran de su madre.

De tales padres, que fueron indudablemente gazmoños y puritanos de las apariencias, es fruto natural Enriqueta, hipócrita también y con crueldad instintiva en el alma. La educación que se le diera, educación á la española moderna; es decir, educación de institutrices venales y de colegios exóticos, educación radicalmente contraria, con sus fingimientos, á la de Matilde, completó aquella mala obra del atavismo, y cuando D.ª Concepción la recoge, y junto á la pobre *Cenicienta* la hace su preferida, y la malcría

imprudentemente y estimula con los irreflexivos halagos de su frivolidad aquellas ingénitas tendencias al rencor disimulado, y al afecto mentido, y á la desapoderada codicia, Enriqueta fórmase enteramente tal cual la vemos en el drama.

Mucha es su perversidad, parece que el autor se ha complacido en hacer más sombrías las negruras de su conciencia; no falta quien se resista á creer que en una pobre alma de niña quepa maldad tan grande; pero, cuando uno se fija en cómo se formara aquel corazón, explícaselo á las claras, con todas sus maldades refinadas y crueles. Como á la *demi-vierge* de Marcel Prevost, en su reciente espléndida novela, cuya psicología es la de Enriqueta, á ésta la han hecho mala su origen, su educación y su medio, y por esto caben en su figurilla menuda vicios que no son realmente de ella, sino de sus padres, de sus maestros y de su ambiente.

La Tubau en *Dora*.

Así se forman la leona y la víbora. Son incompatibles. Viven juntas, pero jamás podrán juntarse sus almas antitéticas. Quiérelo Matilde, y muéstrase solícita para Enriqueta; pero en ésta todo su sér se siente herido por aquella solicitud, á la que corresponde con odio implacable. Cuanto más afecto le demuestra Matilde, más profundo es el rencor de Enriqueta que concluye la obra de despego y de antipatía de D.ª Concepción contra la *Cenicienta*.

La oposición á muerte de sus caracteres, nació con ellas: su lucha es anterior á Fernando; antes que sus celos, las

separaba una repulsión fatal de sus instintos y de sus conciencias.

***

Cuando el drama empieza, D.ª Concepción quiere casar á su hijo Fernando—un buen mozo, rico, diputado, brillante, tipo muy real y bien indicado y mantenido en la obra—con Enriqueta. Esta va á él por codicia de su fortuna y de su posición, no por cariño. Fernando, que la aceptó por complacer á su madre y porque no ve en ella, engañado por sus mentiras, cosa mala, enamórase de Matilde y la persigue con sus pretensiones ardientes.

Matilde corresponde á aquel amor; pero lo oculta, de él sobre todo, porque se cree obligada á inmolarse á la tranquilidad de aquella familia y al porvenir de Enriqueta, restituyendo á ésta con Fernando la fortuna que su padre perdiera.

Para "hacer tiempo„ Enriqueta tiene un amante, cuya casa visita, amparada por la institutriz. Esta, con las dos muchachas, sale algunos días á socorrer á una pobre enferma, y mientras Matilde se queda junto al lecho de la desgraciada, Enriqueta acude al nido de sus amores ilícitos, y la institutriz la acompaña.

La noticia de estos amores llévala á la casa un D. Lorenzo, cuyas pretensiones desdeñara Matilde, y la historia produce el efecto que ustedes supondrán. ¿Cuál de las dos muchachas—porque el delator no ha podido precisarlo—es la querida de Julio? Para D.ª Concepción es indudable: Matilde. A D. Justo—un señor venerable que protege á Matilde—no cabe duda: Enriqueta. Pero hay que precisarlo, y de esto se encarga el mismo D. Lorenzo.

Matilde, á quien D. Justo dispara á boca de jarro la historia, resístese á creerla, no puede ella admitir tal monstruosidad en Enriqueta; pero están en peligro el honor y la felicidad de Fernando que, si aquello fuera cierto, se casaría con una mujer manchada, y se promete averiguarlo.

Para conseguirlo, en una de las escapatorias de Enriqueta, Matilde la sigue hasta la casa de Julio; pero con tan ma-

la fortuna, que, en aquel momento, una familia que la conoce y que vive en la misma casa, la ve á ella y no ve á Enriqueta. D. Lorenzo transmite la noticia, y D.ª Concepción se ratifica, y D. Justo dase por vencido: Matilde es la culpable, y la arrojan de la casa, precisamente en el momento en que ella, por salvarlo de la deshonra, decidíase á casarse con Fernando.

La Tubau en *Serafina*.

Después de mucho vacilar, Matilde, para defenderse, cuenta la verdad; pero no la creen, y la sentencia contra ella no se revoca.

En tanto Enriqueta, fingiendo un telegrama en que se le dice que su madre está moribunda, ha enviado á las Baleares á Julio, y Matilde se queda sin armas contra la calumnia.

Se ha jurado, sin embargo, que Fernando no será deshonrado por Enriqueta, y momentos antes de la boda se presenta en la casa para reñir la suprema batalla, pero tampoco entonces la creen, y Fernando la insulta de nuevo... El lazo entre los novios va á estrecharse, y llega D. Justo para entregar á Fernando una carta de Julio que tiene hace dos días en su poder. Enriqueta conoce la letra, y con astucia refinada hace creer á Fernando que es de Matilde, y consigue que no la lea. Fernando arroja á los pies de Matilde la carta, y van á casarse, y la dejan allí, entregada á su dolor impotente contra la calumnia invasora.

Verifícase la boda, y cuando los novios vuelven á la escena, Matilde ha leído ya la carta, que es su defensa decisiva, y para lavar la mancha que sobre el honor de Fer-

nando ha caído, mata á Enriqueta; Fernando entérase, al fin, de la verdad que aquella carta revela, y cuando el público se aterra ante la tragedia, no por esperada menos horrible, Echegaray le da un nuevo latigazo, y antes de que el telón caiga sobre Matilde homicida, pone en Fernando esta exclamación:

—¡La maté yo, yo mismo!

***

Defectos tiene el gran drama, defectos enormes, como son siempre los de Echegaray; pero que sólo se aprecian después, después que nos ha arrastrado con interés vivísimo por la fábula escénica.

La razón de esos defectos es, como en toda su obra romántica, el propósito de llegar por cualquier medio á un fin preconcebido. En otros dramas, Echegaray realizábalo bastardeando el carácter de los personajes y haciendo intervenir en todo momento la casualidad melodramática. En *Mancha que limpia*, los personajes no se bastardean, pero la casualidad hace de las suyas.

Es lógico que, cuando la calumnia hiere á Matilde, la crea D.ª Concepción que no la estima en lo que vale y que adora en Enriqueta, la cual ya había tenido siempre buen cuidado en hacer creer que aquélla coqueteaba con Julio, y es lógico que la crea Fernando, porque su madre es quien se lo dice, y porque Matilde no tiene para defenderse más que la verdad, para él increíble, de la liviandad de Enriqueta.

Pero D. Justo no debe entregarse al convencimiento tan fácilmente como los demás: su cariño por Matilde, su desconfianza por Enriqueta, claramente manifestada durante la obra, y su experiencia de la vida, no lo consienten, por formidable que sea la prueba, por pequeña que parezca la defensa.

Se explica que Julio esté en las Baleares; Enriqueta tiene astucia bastante, y sobre él bastante dominio para haber podido alejarlo; pero no se explica que no haya acudido antes con la verdad, que para él es venganza, ni se explica que D. Justo se haya guardado dos días la carta para entregarla en el momento preciso de la tragedia.

A estas inverosimilitudes únese la de que Enriqueta, que tan hábilmente lo arregla todo, no haya huído del peligro de que en la misma casa en que ella se ve con Julio vivan amigos de la familia. Eso es meterse en la boca del lobo, y ya sabemos que Enriqueta no tiene de cordera más que la apariencia falaz.

Inverosímil es, asimismo, que durante los días transcurridos entre su expulsión de la casa y la boda, no se haya cuidado Matilde de nada, ni de advertir á Julio, ni de ver á D. Justo, ni de procurarse defensa.

Defectos capitales de la obra son, á mi juicio, D. Justo y D. Lorenzo. El Sr. Echegaray, que no suele cuidar los personajes secundarios, hace de éstos dos, dos monigotes. D. Lorenzo es una caricatura, y D. Justo un maniquí. Yo creo que si D. Justo fuera un carácter y obrara como tal, algunas de aquellas faltas desaparecerían del drama, como sería éste más claro y convincente si se modificase á don Lorenzo. Quitando á éste el haber pretendido en vano á Matilde, á sus acusaciones contra ella se quitaría todo aspecto de interesadas, y tendría más fuerza para convencer, más autoridad en sus palabras.

De esta suerte se podría haber hecho de D. Lorenzo una gran figura, odiosa y funesta, pero de profundidad artística indiscutible; un celoso del bien ajeno, que lo persigue en guerra mortal donde quiera que lo vea; un despechado contra la humanidad, no contra la mujer á quien acusa; un Tartufo, en suma, de nuevo género, pero de genialísima concepción.

*
* *

Otro defecto apunta esta mañana en *El Globo* un discretísimo escritor; pero no creo en él. Matilde mata, y es lógico que mate. El matar no es pecado al alcance sólo del pueblo; la gente culta también mata. Las pasiones se exteriorizan en sus momentos supremos, por los mismos supremos medios, en todas las clases y en todas las personas.

Matilde, además, es una vehemente, una espontánea, una *impulsiva*, y cuando veía yo cómo clavaba ella la afilada plegadera en el cuello de Enriqueta, acordábame de sus

palabras en el tercer acto de la escena aquella en que, espantada por la infamia única de la *viborilla*, dice:

—Me explico que los hombres maten, te ahogaría; me explico el crimen.

No es en efecto inverosímil, no, el trágico desenlace. Es lógico que Mátilde mate, como es lógico que Fernando la ampare con aquel arranque imprevisto y hermoso que desenlaza el drama, uno de los más completos, el mejor quizás de Echegaray.

El Amo del Cotarro

24 Febrero 95.

OBRE el primer acto de la nueva obra del Sr. Vela, que anoche estrenara la compañía Mario, cayó el telón y todos creímos en un fracaso muy deplorable, pero muy cierto, á pesar de que ya habíamos visto en escena al autor, con ocasión de un mutis triunfal de D. Emilio... Empezó el segundo acto, llegamos á la mitad entre aplausos y aclamaciones, y al acabar el acto la victoria era indudable; fué ruidosa como pocas al final de la obra, y al salir del teatro todos decían, doctos y profanos:

—Bien venido sea el nuevo autor, bien haya la ya realizada esperanza que sugirió *La estrella de los salones.*

Aquello era realmente un triunfo y un triunfo justo: un triunfo ruidoso y unánime, que es cumplimiento de lo que en su primera obra prometiera el autor.

***

¿Cómo tal diferencia entre el primer acto y los otros dos? ¿Cómo la derrota se hizo victoria? ¿Por qué en el espacio breve de un entreacto operóse tal revolución en el espíritu del público y tal cambio en la suerte de la obra?

Porque hubo revolución y cambio radicales. No parecen

Ricardo Calvo † 21 Abril 95

(Mar sin orillas.)

Ricardo Calvo

(En el seno de la muerte.)

[illegible] de la misma pluma, el pri- [illegible] El primero es artificioso é in- [illegible] y el lenguaje es pobre, [illegible] fríamente, y todo está en él [illegible] todo está muerto, la acción [illegible] falsos, la forma rebuscada.

[illegible] Culpas son todas aquellas de- [illegible] de la política. Inconvenientes [illegible] Inconvenientes de la retórica [illegible] estrecha y mortal.

[illegible] tiene dramas hondos y tragedias [illegible] en ella el sainete y la bufonada; pero [illegible] ni por su aspecto cómico, ha sido [illegible] nuestra escena. Si se exceptúa á Gas- [illegible] *decentes*, no tiene nuestro teatro un [illegible] nada bueno y completo con la polí- [illegible] Galdós, que parecía llamado, por haberla [illegible] á hacer de ella un análisis definitivo, [illegible] de arte permanente é indiscutible, no ha [illegible] ha retrocedido ante sus magnas dificul-

[illegible] hace algo, hácese lo que el Sr. Vela en su pri- [illegible] de anoche: no ya un artículo vulgar de periódico [illegible] tranqueza, sino algo menos, una gacetilla [illegible] Pamplona. El caciquismo y sus infamias, el maes- [illegible] escuela y sus hambres, no deben al Sr. Vela nada [illegible] nada profundo; no le deben más que lo que les [illegible] los días, desde hace tiempo, gacetilleros de Ma- [illegible] artículistas de provincia.

[illegible] esto no gustó el primer acto que no hubiera sido [illegible] si la retórica no obligase á todo un acto de exposi- [illegible] aquí aparecen los inconvenientes de la retórica. [illegible] esta, con su académico despotismo, que para expo- [illegible] asunto y presentar unos personajes no basten una, [illegible] tres escenas; hay que hacer un acto, y el Sr. Vela, [illegible] de la retórica, tuvo que construirlo echando [illegible] de todos aquellos viejos tópicos y de todos aquellos [illegible] vulgares y desacreditados. Hubiérase él rebela- [illegible] hubiera empezado por lo que es acto segundo, sin más

que añadirle una escena para presentarnos al tío Roque, y la obra hubiera sido perfecta, tan hermosa como en sus actos segundo y tercero.

*
* *

En estos dos actos ya no hay política, no hay más que pasiones sentidas por hombres y mujeres y adivinadas por un exquisito temperamento.

El elemento cómico no está en los sainetes del caciquismo rural, ni en la bufonada de las elecciones amañadas en pró del diputado barbilindo: está en aquellos dos tipos de chismosas, en aquel boticario y en aquella criada zafia y mefistofélica, palpitantes de realismo sano y alegre.

El elemento dramático no está en la política que engendra odios y comete crímenes, ni en las cabezas que sufren electorales descalabraduras; está en aquel amor vivísimo de Emilia y Jacobo, en las torturas que les impone el rencor de su padre implacable, en la figura magistral del tío Roque, que alienta bajo las frases del poeta, y en aquel médico, tipo nobilísimo y también de encantadora naturalidad.

La política no es más que un accidente, un fondo que apenas se ve detrás de las figuras que llenan el cuadro excelente con su dibujo firme y su justísimo color. Todo aquello ocurriría lo mismo, si en vez de fundarse en la política se fundara en cualquier otra cosa el odio entre los Martínez y los Rodríguez. La misma fuerza tendría el drama pasional, la misma belleza eficacísima el trazado de la obra.

Si Rodriguez odiara á Martínez, no por una competencia política encarnizada si no por cualquier otra cosa, por una rivalidad mercantil, por ejemplo; si fueran tenderos rivales en vez de caciques enemigos, lo mismo sería un drama perfectamente visto el que el Sr. Vela ha encontrado en aquellos amores que se interponen con los hijos entre los odios vehementísimos de los padres.

Si el tío Roque no fuera una víctima del cacique, sino una víctima de otro cualquier malvado, de un usurero, por ejemplo; si para él Rodríguez no representara la infamia

Mazzantini, tenor

Marconi, torero

política que le dejó sin hijo, primero, sin hogar después, sino el prestamista que le despojara de lo suyo, de sus bienes y de su sangre, lo mismo sería un verdadero hallazgo de dramaturgo la figura que Mario caracterizara con perfección á la altura de sus insignes méritos.

***

Para detallar los de la obra, faltaríame el espacio que deseo.

El amo del cotarro, su asunto y personajes, están en la escena X del acto segundo. Esa, esa es la verdadera exposición del drama, todas sus figuras, todas sus pasiones en lucha sangrienta y dolorosa.

A medida que los Sres. Cepillo y Cirera la hacían, veía yo cómo, sin darse de ello cuenta el autor, asestaba á ese churrigueresco panteón de las ideas y de la belleza que se llama la Retórica, un puntapié desdeñoso y gallardo. Un diálogo nos basta para saber quién es el cacique, cómo son Emilia y Jacobo, á qué casta pertenecen las enredadoras, de qué suerte empezó el drama y cuál ha de ser su angustiosísimo proceso.

Al lado de esta escena, en un inventario de las bellezas principales de *El amo del cotarro*, debemos poner su desenlace. Es valiente y es verdadero. No es un "efectismo"; es lo único que admite la situación de los personajes. Tan hermoso y tan real el rasgo de Emilia, que acude en auxilio de Jacobo, como aquella frase del tío Roque, solemne epitafio para la tumba de un poderío que se acaba, tremenda venganza de la víctima contra su implacable perseguidor.

***

La interpretación da idea de lo que se consigue repartiendo bien una obra. Con un buen reparto, artistas que parecieron censurables, triunfan, y otros que pasaban siempre inadvertidos, revélanse con algo por dentro, con algo que vale y que puede realzar el estudio.

En el primer caso está el Sr. Cepillo; en el segundo, el Sr. Cirera.

El Sr. Cepillo, que en otra temporada tuvo para desquite el Pepet de *La loca de la casa,* ha tenido en ésta el don Ambrosio de *El amo del cotarro.* Anoche desquitóse con aplausos entusiásticos de todas las frialdades de la campaña. Aplausos justos, pues su trabajo fué perfecto, labor finísima de artista en su propio terreno y que estudia á conciencia el papel que se le encarga.

El Sr. Cirera, que hasta ahora no había merecido otro calificativo que el de "discreto", rindió anoche el fruto de un artista concienzudo, que sabe sentir pasiones concebidas por un autor y traducirlas, no sólo con las palabras bien dichas, sino con el gesto y el ademán oportunos.

Además de estos artistas, merecen especial mención, el Sr. Mario, que nos dió anoche, al caracterizarse, al decir y al "hacer", una de sus mejores creaciones; la Srta. Cobeña, para quien esta temporada—singularmente en *La bisbética* y en *El amo del cotarro*—ha sido de grandes progresos y victorias; la Sra. Cancio, justa é inspirada en el papel de criada lugareña, y el Sr. Thuiller, vigoroso como siempre, noble en su encuentro con el padre, gallardo en el final de la comedia.

Para concluir, una observación que debe ser convincente para el Sr. Vela respecto de lo que he escrito acerca del primer acto: los artistas que en el segundo y en el tercero rayaron á tal altura, estuvieron deplorables en el primero, porque éste resistíase á toda artística interpretación. Una sola cosa buena tiene el primer acto: el tipo del tío Roque. Una sola cosa buena hubo en la interpretación del primer acto: el hermosísimo trabajo de Mario. Y no es, como los autores dicen para consolarse:

—Los cómicos han tenido la culpa.

No, la culpa fué del autor.

"MANON" DE MASSENET

ALGUIEN ha dicho que el libro admirable de Prévost es el "breviario del amor sensual", y Manon es realmente "la mujer", la eterna mujer que siente, que no obedece á la reflexión, que sigue el impulso del corazón parlero y de los sentidos elocuentes. No es la *Ofelia* ingenua, ni la honesta *Margarita;* pero no es tampoco la *Cleopatra* ambiciosa ni la corrompida *Ninon.* Es la mujer, la Eva eterna que entera y de por vida se da á un hombre en quien sus sentidos pusieron vehemencia y hambre, sed inextinguible y desatada pasión. No es, en este formidable estallido de sensualidad, la mujer que satisface un carnal prurito patológico: es la mujer en quien la vida habla, y vibra, y exige y cobra su tributo de amor. Leal y fiel á *su* hombre único, por él se entrega á Bretigny y á Guillot, por él sufre cárcel y vergüenza, por él muere en la América nostálgica, como la *Virginia* de Pablo de quien es hermana por el amor y por el infortunio. Virginia muere, y sobre ella tiende el artista la palma virginal de las purezas inmaculadas: Manon muere, y sobre su tumba cae Desgrieux con el último beso brutalmente carnal de su pasión, y el artista no puede darle otra cosa que una corona de rosas deshojadas y marchitas, profanadas por mil besos, santificadas por mil lágrimas; pero sobre las dos, sobre Virginia pura y sobre Manon mancillada, tiéndese, en el trance supremo de la

redención, el mismo cielo de América con luminarias esplendidas, con horizonte infinito que convida al sueño consolador de la muerte.

***

Y *Manon* es esto porque Prévost fué así. Arsène Houssaye, en uno de sus grandes libros, trazó de él un retrato magnífico. Pertenecía Prévost á aquella familia de abates del siglo XVIII que como perfectos paganos vivían santamente fuera de la Iglesia, y á espaldas muchas veces de sus mandatos mismos. Iban á los salones, al baile, á la ópera; se disfrazaban y corrían aventuras; oraban después de cenar, y pensaban en las promesas del cielo mirando el del lecho de alguna cortesana. El abate Prévost era, á la vez, el Desgrieux y el Tiberge de su libro, dos caracteres que responden á las dos naturalezas que se disputaban aquel alma, la acción y la reacción, la locura que se desboca y la razón que la retiene. El novelista retratóse por entero en esos dos tipos de la novela, que es la historia misma de su vida. Tres veces jesuíta, dos veces soldado, desterrado durante largo tiempo, Prévost fué siempre, en los pantanos de Holanda y bajo las brumas de Inglaterra, en la austeridad del claustro y en la liviandad del restaurant para orgías, el enamorado

El tenor Marconi

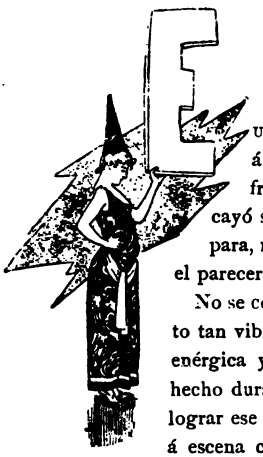
incorregible. Con más corazón que cerebro, con más poesía disuelta en las venas que ingenio anclado en el alma, con más de ensueños que de reflexión, la vida del abate Prévost—1697 á 1763—parece una flor no sólo bañada por el rocío, sino también quemada por el rayo y mecida por la tempestad. Su vida fué una novela y un viaje. Una mañana de Abril, es el héroe que cuelga los hábitos y se escapa del convento para vestir el uniforme de mosquetero; una tarde de Octubre, es el arrepentido que desengañado se restituye al monasterio, tumba ya de su corazón hecho pedazos en las piedras del camino. Todos tenemos en la vida un fin ó una quimera que perseguimos como final aspiración: la del abate Prévost fué *Manon*, *Manon* á quien cantaba en el cuerpo de guardia, y en quien pensaba al rezar en la celda.

***

La música concebida por Massenet para la creación de Prévost, estrenada en Madrid el 28 de Febrero del 95, es, ante todo y sobre todo, lo mismo en el pensamiento delicado que en la instrumentación brillante, de encantadora y extraña propiedad. Echaron de menos los espetados académicos—que hace diez años se acostaron con Meyerbeer para levantarse al día siguiente con Wagner, sin haber comprendido al uno ni al otro,—echaron de menos las borrascosas sonoridades del maestro de Bayreuth, y no se fijaron en que no puede darse la misma instrumentación á música que reza los milagros de Lohengrin ó canta la tragedia de Tanhausser, que á otra música concebida para los amores de Manon y para las dulces torturas de su apasionado Desgrieux. Aquellas leyendas alemanas admiten, exigen, mejor dicho, el color violento de una orquesta que atruena el espacio: la poética y dulce novela francesa, sólo admite el color tranquilo, el tono melancólico de una orquesta que lleve al espíritu la sugestión de lo suave y exquisito. Watteau pintaba miniaturas; el abate Prévost que con aquel pintor define su época, hizo un idilio, un idilio en el amor, un idilio en las persecuciones, un idilio en la muerte, y Massenet ha hecho música que tiene la suavidad de la miniatura y del idilio.

JUAN LEÓN

14 Marzo 95.



EUSEBIO Blasco tiene la costumbre de no asistir á los estrenos de sus obras, y anoche no la infringió más que durante el primer acto. Apenas cayó sobre el drama que empieza el telón que ampara, marchóse del teatro para esperar á distancia el parecer del público.

No se consigue esto, cuando se tiene un temperamento tan vibrante como el de Blasco, sino merced á una enérgica y constante gimnasia moral, que Blasco ha hecho durante su vida larga y fecunda de autor. Para lograr ese aislamiento del público, empezó por no salir á escena cuando lo llamaban; dió otro paso, y no fué al teatro; al estreno siguiente, logró sobre sí mismo la victoria de meterse en la cama al empezar la función; y al estreno de su siguiente obra, fué completo el triunfo sobre los nervios á rebato: Blasco se acostó y se durmió tranquilamente, con asombro de los amigos que fueron á darle cuenta del triunfo.

No sé dónde esperaría anoche las noticias ni quién se las llevó: yo me permito darle hoy las mías, «frescas» tal vez; pero sinceras y cordialísimas, desapasionadas y veraces.

Sr. D. Eusebio Blasco.

Mi querido amigo: El público que asistiera á la ensangrentada y dolorosa alternativa de *Juan León*, tiene psicología muy curiosa. Yo le envío los datos: usted trazará, si quiere, el estudio.

Había allí periodistas doloridos por el viático de amistad que usted llevara al insigne Galdós, y había maleantes que recordaban aquel artículo de hermosa sinceridad en que usted dijera cómo el respeto no es cosa española, y cómo había usted tenido que emigrar de su patria; pero había también, y en mayoría innegable, fervientes admiradores de usted y amigos suyos verdaderos.

Quiere esto decir que si de aquéllos era de temer un prejuicio hostil, de los segundos había que prometerse una benevolencia ganosa de la victoria y del aplauso para el autor y para el amigo, resultando, en suma, un público tan difícil como el de todos los teatros en todos los estrenos; pero no más irreductible que el que ha salido al paso á todos los creadores de dramas y comedias. Si la adulación oficiosa de algún contertulio le dice: "El público estaba de malas, traía mal vino", no haga usted caso de la mentira, generosamente inventada para amparar la derrota.

Tal vez quiso una docena de enemigos hacerla más fragorosa; pero crea usted que aun para los amigos era indudable, fatal desenlace de un deplorabilísimo desacierto del buen Homero dormido...

Un respetable marqués, conocedor de las cosas del teatro y del mundo en sus íntimas menudencias, exclamaba en los pasillos:

—Es que al público hipócrita no le gusta verse retratado en la escena, y ese marqués y ese duque con sus historias, tienen un nombre en nuestra sociedad.

Y yo que sé, amigo mío, porque lo he recogido de sus labios, que *Juan León* no es drama *á clef*, que ni toreros ni aristócratas responden á personas concretas, ni como retrato ni como caricatura, sentí ganas de decir al marqués, que no iba por buen camino á la explicación del fracaso.

***

Porque el fracaso—hay que decirlo lealmente—fué enorme, abrumador, terrible. El pensamiento concebido hace años y durante ellos madurado, y los versos galanos durante meses pulidos, todo aquello que significa mucho

tiempo de esfuerzo y muchos días de labor y muchas noches de vigilia, pereció en breve tiempo, en cuatro horas de prueba, al contacto de un público impasible.

Fulguró en el primer acto el poeta de imaginación exuberante y versificación espléndida, y se le aplaudió con entusiasmo. Enfriólo no poco el final del acto; pero perdonábalo todo la esperanza que de una buena obra había hecho concebir aquel color rico y castizo de los tipos y de la escena.

El torero altivo y generoso, el marqués noble y enamoradizo, la Dolores llevada y traída por la existencia voluble, las figuras de segundo término con las mesas al sol... todo aquello era un buen cuadro. Las dos noblezas, la del aristócrata y la del plebeyo; los dos amores, el del marqués y el del torero, y en medio de ellos Dolores con su ambición que va por delante de sus amores. El contraste entre dos mundos paralelos y su punto de encuentro en el infinito de un amor mismo. Todo aquello era la promesa de un hondo é interesante drama pasional.

Después, cuando pasan el segundo acto que desflora ilusiones, y el tercero que amengua el interés porque huelga en el desarrollo de la acción y el cuarto que se convierte en melodrama, y el quinto que desgarra la última esperanza de una victoria, la opinión era unánime, y yo la concretaría en una frase y en un símil:

—Es un cuadro español visto por una retina francesa; es un libreto de Teófilo Gautier para música de Bizet.

Recuerdo cuántas veces me ha dicho usted, en aquel hogar, profundamente español y encantado por una dama de distinción suprema y de virtudes insignes, de la rue Jouffroi, y aquí en su frío cuarto, frívolamente francés, del hotel de la calle del Lobo; cuántas veces me ha dicho usted su extrañeza de que no se haga sobre el torero y sus pasiones un drama en serio. El torero que va al sainete y á la comedia risible, ¿porqué no ha de venir también al drama? Este su pensamiento constante fué seguramente el origen de *Juan León*, y *Juan León*, sin embargo, no ha respondido á aquel pensamiento: *Juan León* no es más que algo semejante al drama joco-serio puesto en música por Bizet.

Empeñado usted en hacer un drama profundamente español, ha sacado de sus quicios la realidad, y ha inventado la España que, aun para elogiarnos, inventan los extranjeros. Ni *Juan León* ni el *Marqués*, los dos hombres y las dos clases en contraste, tienen asidero alguno en la realidad, y toda la obra revela, en personajes y en costumbres, no un desconocimiento que no es lícito atribuir á usted, sino una exageración, una deformidad imputable sólo á la visión á distancia.

Felisa Lázaro.

—Todo ha de ser español, se dijo usted, y este afán del españolismo lo ha llevado á exageraciones deplorables en los tipos y en las cosas. Como otros dramaturgos se proponen demostrar una tétis ética ó sociológica, y á ella lo sacrifican todo, usted se propuso en *Juan León* un alarde de españolismo, un derroche de *color local*, y á ello todo lo ha sacrificado.

Ha sacrificado usted la realidad de los personajes inventando un torero que, puñal en mano, se mete en un palacio para retar á su dueño, y ha inventado usted un marqués que quiere batirse con un torero en duelo caballeresco, y ha inventado usted un duque que en el trance mismo de regañar, por sus amoríos, á su hijo le cuenta, con *camaraderie* revoltosa, sus conquistas de barbianas y de chulas.

¿Por qué? Pues porque la bravura es cosa española, y cosa española la franqueza en la educación de los hijos.

Típica es también en España—á juicio de los franceses—la *juerga flamenca*, y usted la mete en el tercer acto, olvidando que nunca los toreros "la corren" en vísperas de corrida. Es cosa española la religiosidad, y usted pone en la calle, mientras los toreros se divierten, el Viático, y la juerga se interrumpe, y todos se postran de hinojos hasta que á lo lejos se pierde el sonido de la campanilla que anuncia la visita de su Divina Majestad al agonizante ignorado.

Pilar Vidal, característica de Apolo.

El españolismo, créame usted, mi buen amigo, el españolismo á todo trance ha frustrado su labor y su arte. En Dolores y en el amor que inspira á Juan León y al marqués, hay el eje de un drama excelente. Desdibujada y todo como aparece en la obra, grotesca como se la vé en alguna escena, Dolores es—aparte algunas bellezas de forma—lo único hermoso y bueno que hay en el drama.

Hay en ese personaje y en su historia el embrión de una magnífica figura teatral, y yo estoy seguro de que si en vez de un cuadro español hubiera querido usted hacer—en el mismo medio—un drama pasional, habría usted conquistado el mejor de sus triunfos escénicos.

Si el drama pasional está por hacer, y si el cuadro español no ha resultado, ¿que queda de *Juan León?* Nada más que un fracaso amarguísimo para cuantos en usted admiramos al poeta genial y queremos al amigo bondadoso.

***

Y tenga usted presente que aquellos artistas hicieron por la obra cuanto estaba en sus manos. Como usted quería figuras para un cuadro, más que personajes para un drama, aquellos artistas cuidáronse más de lo exterior que de lo interior de la obra, y por esto las deficiencias de interpretación no se les pueden imputar como faltas. La Cobeña, la Cancio, la Ruiz, Mario, Thuiller, García Ortega, Cepillo, todos hicieron cuanto era posible hacer. Un detalle lo prueba: á Mario, picador, lo vistió el *Cantares,* y el gran actor llevaba debajo de la chaquetilla reluciente los mismos tirantes que tenía el *Espartero* en el trance de la mortal "cogida"

Lo plástico tampoco resultó ni aun en el cuadro final. Usted quería algo semejante al cuadro de Villegas, *La muerte del torero,* con su trágica é imponente sobriedad, y aquello parecía un paisaje de abanico, churrigueresco y risible.

Ahí va la verdad monda y lironda, un eco fiel de la opinión dominante en el estreno de *Juan León,* una derrota de la cual su ingenio inagotable tomará muy pronto el sabroso y gallardo desquite, que con alma y vida desea y espera su muy devoto admirador y amigo q. l. b. l. m.,

---

La Dolores

17 Marzo 95.

Lo que de la *Salambó* de Flaubert dijera Maupassant—ahí hay una ópera: Matho es un tenor,—no faltó entre nosotros quien lo dijera de *La Dolores* de Felíu y Codina:—Ahí hay una ópera: Lázaro es un tenor, Melchor es un barítono.

Había la ópera, y la ópera está hecha. Nos la presentó anoche el maestro Bretón, y el público la acogió con aplauso unánime y extraordinario. Nuestro gran músico, laborioso y perseverante como pocos, no podía hallar para su preocupación por la ópera española una ocasión de más apropiada gallardía y lucimiento. Por desarrollarse en Aragón, la más castiza de las regiones españolas, y por descansar sobre la jota, lo más típico de nuestro espíritu, y por ser sus personajes gente de pueblo, no maleada por influencia alguna de culturas extranjerizas, *La Dolores* es un asunto genuínamente español.

¿Cómo lo ha desarrollado el maestro Bretón? A juzgar por aquellos aplausos que empezaron al concluir la introducción, que se repitieron en cada momento culminante de la música, que se hicieron ovación formidable en la jota

que termina el primer acto, que rayaron en el delirio al terminar la obra, que se prolongaron en la calle hasta la casa en que vive el maestro, y que tienen esta mañana en

D. Tomás Bretón.

toda la prensa un eco entusiástico, el acierto del insigne músico ha sido indiscutible y triunfal, soberano y felicísimo acierto.

Veámoslo por dentro.

***

Ya lo rezaban todas las noticias. El Sr. Felíu y Codina no tenía en la ópera de Bretón otra parte que la de haber

él inspirado con su drama al maestro. Las modificaciones introducidas por éste son radicales y llegan del fondo á la forma. Algunas redundan en mayor belleza é interés: otras son, á nuestro juicio, perjudiciales, y otras resultan innecesarias.

Innecesario es, por ejemplo, el cambiar la época de la acción. El drama es contemporáneo. La ópera es del año 1830. ¿Por qué? Ni en la indumentaria ni en el lenguaje se ve justificado este cambio de épocas: es más, acaso sin cambiarla se hubiera evitado algún anacronismo que resalta deplorablemente en la ópera.

Entre las modificaciones beneficiosas para ésta, destácase principalmente la de haber colocado la copla célebre, no al principio del primer acto, como ocurre en el drama, sino al final de aquel. Siendo esa copla, por así decirlo, consecuencia y resumen de las pasiones en crisis que provoca el dramático poema, natural es, y muy hermoso, que venga donde el maestro Bretón la pone, al final del acto consagrado á la presentación de los personajes y á la exposición del asunto.

Hay también, como he dicho, modificaciones perjudiciales, y éstas consisten en la supresión de detalles que venían en el drama á dibujar con firmeza las figuras que por esto mismo quedan en la ópera desdibujadas y vacilantes, perdiéndose no poco el interés dramático de la concepción del poeta. La protagonista, principalmente, está en ese caso. Felíu y Codina nos la había mostrado con sobriedad elocuente, contándonos sus amarguras hasta que tropezó con Melchor y retratándonos á éste con su carácter veleidoso, con su crueldad instintiva y con su codicia desapoderada é inquieta. Todo ello hacíala hondamente simpática, y Bretón, al modificar el libro, le quita no poco del interés vivísimo que inspiraba la gallardía moral de la moza sin ventura.

¿Por qué se ha modificado de este modo el poema? ¡Quién lo sabe! Misterios son estos que sólo el gusto del músico podría explicar satisfactoriamente; pero que yo no me explico de ningún modo, pues creo que lo mismo ó tal vez mejor se prestaba á las luminarias del pentágrama el asunto tal cual lo pintó el poeta en su drama celebérrimo.

Y nada se diga de las modificaciones de forma. La tiranía del cantable sobre la literatura que destroza cruelmente, es una institución inviolable, á juzgar por sus constantes

Encarnación Fernández Molina.

(Teatro de Apolo)

manifestaciones en óperas y zarzuelas. ¡Qué diferencia entre la versificación fluída y casi siempre correcta del drama, y los versos retorcidos y *ripiosos* de la ópera.

***

La introducción es rica de color y de sólida factura, y se une á un cuadro, el primero de la obra, que es de hermosura incomparable, tanto musical como plásticamente con-

siderado. Los colores violentos de los refajos, los últimos rayos del sol que vigorosamente iluminan la muchedumbre animada que discurre por la plaza, entre las cestas de

Consuelo Salvador.

(Teatro de Apolo)

frutas; la colocación de las figuras, á un lado las hiladoras con sus ruecas, al otro lado los alpargateros entregados á su oficio, componen un cuadro de hermoso realismo, de gran efecto, y sobre el cual el músico ha derrochado gentilmente una instrumentación prodigiosa.

Abierta de este modo la puerta, entramos satisfechos en la ópera. La primera pieza que nos ofrece el acto es un ter-

ceto de tiple, bajo y barítono, que el público aplaudió cariñosamente, y que si en su primera parte es lánguido y premioso, tiene una segunda parte brillantísima y de gracia eficaz.

Pasamos al dúo entre Dolores y Melchor, del cual no se puede decir sino que es bonito, y llegamos al final del acto, al gran efecto de la obra, otro cuadro de primer orden, espléndido de armonía, radiante de luz, bastante por sí solo para acreditar á Bretón como el primer instrumentista de España. El pasacalle que se resuelve en la jota y la jota misma son de un efecto prodigioso, porque en ellos late el espíritu de España, como fué en sus días de gloria, como la soñamos en estos días de nostalgia.

Es de España y sus regiones,
Aragón, la más famosa,
porque aquí se halló la virgen
y aquí se canta la jota.

Hombres y mujeres en pie gritaban y aclamaban al maestro. Gente que nunca aplaude, entregábase á un desaforado entusiasmo. Era aquello emoción de arte y de patriotismo á un tiempo. Todo Aragón y toda España que revivían en una rondalla. Cien guerras victoriosas y cien genios triunfales evocados al través del tiempo por un artista eminente. Y es que Bretón, conservando lo típico de la jota, ha sabido instrumentarla y desarrollarla con opulencia de Nabab, con prodigalidad olímpica de genio.

Tal vez entre allí por mucho el artificio, acaso sea aquello el fruto de mil ensayos de un laborioso, más que la espontánea creación de un genial; pero el efecto es hondo, irresistible la emoción de tanto color que vibra y de tanta melodía que nos penetra hasta lo más dormido del alma. ¡Lástima que el momento musical consagrado á la copla célebre no sea tan brillante como los demás del cuadro!

Con tan dulce sabor de boca entramos en el segundo acto, que á mí me parece el menos bueno de la ópera. Es bonita la lección de toreo; hay alguna nota feliz en el terceto, y se ve un trabajo escrupuloso en el final; pero nada nuevo que revele al maestro.

Y esto está en el temperamento musical de Bretón. Créolo una inteligencia más que una fantasía, un instrumentista más que un creador de melodías. Dadle una idea melódica, un motivo, y os tejerá sobre ella una maravilla. Pedidle que invente él, y lo veréis afanoso por descubrir una melodía que no encuentra, retorciendo las notas y luchando por formar un conjunto que no llega ni seduce, por consiguiente.

Esto es el segundo acto, de trabajo enorme y de casi nulos resultados. Se ve al atleta que se extenúa en la labor; no al poeta que crea sin fatiga, y aquello es lánguido, difícil, soporífero y triste.

Probablemente es el acto que más le ha hecho trabajar: seguramente es el que menos agrada al público, el que menos se acerca á la entraña.

En el tercer acto, el maestro recobra el terreno perdido. La primera pieza, aunque un sí es no es *gris* por imponerlo el asunto, es hermosa y justa.

El dueto de Lázaro y Celemín es inferior, muy inferior á la escena del drama. En éste hay una frase que se prestaba á mayor y más valiente desarrollo musical. También en el dúo de Gaspara y Dolores, muy dramático en el original por la lucha entre las inquietudes de aquélla y el amor que empieza en ésta, se podía haber hecho más.

Digo lo mismo de la romanza de Dolores.

La Guerrero nos conmovía en aquel pedazo de humanísima poesía.

El músico no ha acertado á traducirla.

En el final está más en su terreno. El dúo de Lázaro y Dolores es de gran belleza. La frase en que aquel, enternecido, tembloroso de pasión, la implora, es un verdadero hallazgo, un encanto de dulzura y de verdad que se conserva en todo el cuadro y que dura hasta el desenlace y término de la nueva ópera, en la cual todo el mundo se conmoverá cuando el tenor exclame:

¡Dí que es verdad que me llamas!
¡Dí que es verdad que no sueño!
¡Dí que es verdad que me amas!
¡Dílo, Dolores, por Dios!

¡Dí que mi suerte lo quiso,
que de tu amor soy el dueño!
¡Dílo, y será un paraíso
la tierra para los dos!

***

Musicalmente, la mejor figura es la de Lázaro. La de la protagonista paréceme oscura y vacilante. Lo que en el drama es un carácter, un pedazo de humanidad caliente, en la ópera no está delineado ni profundizado con tanta justeza. Tampoco está muy cuidado el elemento cómico, que debía tener más relieve en las bravuconadas del sargento Rojas y en las jactancias del rico Patricio.

El Amigo Fritz

20 Marzo 95.

Todo Madrid y media España conocen la comedia. Emilio Mario la ha paseado triunfal por toda la Península. Aquella comida al natural, humeante y substanciosa, que se sirve en el primer acto, es uno de los más preclaros timbres de Mario, director de escena escrupuloso y verista; así como la creación del Rabino es uno de los más ilustres triunfos de Mario, actor eminente. Para la que fué insigne señoritaMendoza Tenorio—hoy virtuosa y distinguida señora de Tolosa Latour,—Suzel fué ocasión de cien victorias.

Todo Madrid y media España conocen la comedia. Todos saben que es un idilio, una égloga sentimental é ingenua, un amor apacible y hondo naciendo y viviendo entre flores y cerezas. Hay un drama en el corazón de una chicuela candorosa; pero es drama que acaba en boda, y que apenas sale á los ojos en flor de lágrimas dulces y consoladoras para el corazón herido en sus virginales fibras.

Todo Madrid y media España conocen la comedia y saben esto, y sin embargo, parece que al estreno de la ópera de Mascagni asistía anoche un público ávido de algún drama simbólico como *Lohengrin,* ó de alguna tragedia espeluznante como *Los Hugonotes.*

Decimos esto y lo creemos, porque de lo contrario no nos explicaríamos por qué las caras de los *profesionales*

se arrugaban con la mueca del desencanto y por qué se plegaban sus bocas para el mohín del desdén. No era posible el desencanto, pues no era posible esperar en el idilio suave la elegía tempestuosa, ni era lícito el desdén, por que no se puede desconocer en *L'Amico Fritz* la labor de un maestro que con esa partitura demuestra que en su lira y en su musa vibra lo mismo la cuerda, que halla notas sublimes para la tragedia de *Santuzza,* que la cuerda que sabe llevar al pentágrama los amores púdicos primero, contrariados luego, y á la postre triunfantes, de la dulcísima Suzel, pura como el agua de aquel pozo en que se miran sus ojos, sabrosa como las cerezas de aquel arbol á que se agarran sus brazos.

Oída de tal modo la música que anoche nos diera á conocer el teatro Real y analizada por este aspecto, el único justo y oportuno, *L'Amico Fritz* es una bonita ópera, un lindo trabajo, un hermoso esfuerzo, y nosotros creemos que al público de buena fe le gustó y le gustará más cuanto más lo oiga.

—¡Qué bonito es esto!—decían las señoras que sienten sin nece-

Luisa Campos, hombre.

Luisa Campos, mujer.

sidad de consultar los reglamentos del gusto académico; y lo mismo decían los hombres que no se meten en filosofías enrevesadas.

Nosotros creemos que tienen razón, creemos que es una linda música la del *Amigo Fritz;* creemos que es esa comedia musical un feliz acierto de Mascagni y otra prueba en otro campo de su genial inspiración. ¿Delicadeza? Allí la hay: ¿suavidad de sentimientos? la hay allí también: ¿abundante descripción del campo y de su vida dulce y de su primavera florida? pues también la hay en la ópera, y no creemos que pidiera ni necesitara más el asunto.

El primer acto es una exposición hermosa, sobria y elocuente. En el segundo hay dos piezas excelentes: el dúo de las cerezas, de delicadeza que conmueve, y con una frase encantadora—aquello suena como un dístico virgiliano,—y el dúo de tiple y barítono, gracioso, alado y gráfico.

La introducción del tercer acto es una página musical excelente, de factura sólida y copiosísima instrumentación. En su motivo se ve el desenlace de la obra, un epitalamio conmovido y entusiástico.

TERESA

21 Marzo 95.

EL insigne escritor asturiano no puede quejarse del público que anoche asistiera al estreno de su primer ensayo dramático. Había allí, seguramente, resentidos y despechados que vieron con júbilo el fracaso del enemigo; pero no fueron ellos los que provocaron la derrota, ni podían haberla provocado contra aquel público excepcional, cuya mayoría formaban personas muy extrañas á toda lucha literaria y á toda rencilla de oficio.

En el beneficio de María Guerrero estaban los abonados de los lunes, y si bien no era esta gente escogida y burguesa la más á propósito para juzgar de un cuadro que no se recomienda á las narices ni á los ojos, tampoco era la más propia para que pudieran entre ella germinar y brotar á la superficie las semillas de rencor lanzadas por *Clarín* á los vientos de la publicidad en críticas implacables y en sátiras mordicantes.

La obra, pues, fracasó, y fué su autor vencido, no por culpas ni prejuicios hostiles del público, sino por culpas y defectos de la obra misma; defectos inexplicables y culpas

increibles para los que admiramos en Leopoldo Alas no sólo al gran analista de las creaciones ajenas, sino también al genial creador de algunas gentilísimas figuras. Parece increíble, y hay que creerlo sin embargo ante el hecho triste de *Teresa*, que un crítico de mirada tan penetrante haya podido incurrir en tal yerro, error de fondo y error de forma, equivocación en el pensamiento y equivocación lastimosa en su plástico desarrollo.

La Bella Chiquita.
(Exito de belleza)

***

El ingenio que en 1882 escribía con Armando Palacio un primoroso libro acerca del teatro, daría idea del asunto de *Teresa* en muy pocas palabras.

—Un señorito—diría—que durante algún tiempo se pasó la vida custodiando la virginidad de su criada, cae al cabo de seis ó siete años en la cuenta de que debió haber guardado para sí á la muchacha, y se va á buscarla en el fondo de una mina donde la codiciada *Teresa* vive con su marido y su hija.

No ocurre más en la obra ni ocurre menos. Fernando, que no acertó á amar en *Teresa* á la criada fácil, se empeña en amar, al cabo de los años con su estrago de miseria, á la obrera peligrosísima.

Sobre la base de tal inverosimilitud, no puede levantarse un drama sólido, ni siquiera un "ensayo", como *Clarín* titula su obra. Si se desdeñó el asunto y se quiso únicamente hacer un cuadro, un episodio de la vida cruel del obrero, también por este aspecto cae el autor en formidables equivocaciones.

La primera y la menos perdonable en un crítico es la de haberse equivocado de público. En el Teatro Libre, de París, ha estrenado Antoine mil obras idénticas — poco más ó menos—á *Teresa*: á nadie se le ha ocurrido llevar esas obras á la Comedia Francesa, y menos á su público de los martes, á imagen y semejanza del cual está formado el de los lunes clásicos de nuestro teatro Español.

El hombre salvaje.
(Exito de fealdad)

Después de las delicadezas retorcidas y artificiosas de *La niña boba*, ¿cómo creyó *Clarín* que podía el público tolerar sin repulsión el espectáculo de aquel borracho en delirio sobre un jergón de miseria y habitado, probablemente, por incómodos huéspedes? Todo aquel escenario ofensivo para las delicadezas del estómago burgués hubiera sido perdonado en gracia á un asunto conmovedor; pero si el asunto no conmovía ni era siquiera admitido por verosímil, ¿cómo podía aquel público perdonar que de tal modo se le ofendiera?

Y no crea *Clarín* que la ofensa parte del lenguaje disol-

vente ni de las ideas demoledoras que vociferan por los labios de Roque, no. Ya sabe el ilustre crítico que en el teatro responde siempre á la mentira consciente y convenida de la escena, una inconsciente y espontánea mentira del público. *Clarín* habrá visto que nadie se interesa tanto en la sala por la virtud perseguida y acechada en la escena como las damas frágiles de muy averiada virtud, y habrá visto también cómo barrigones capitalistas son los primeros en aplaudir cualquier declamación retórica contra la avaricia y la usura.

Aquello ofende porque es sucio, porque huele mal, porque es miseria sin arte ni gallardía, porque no hay autor que tenga derecho para mantener, durante media hora, al público pendiente de una situación sin interés ni desenlace posible. Mæterlink en *La intrusa* es de una monotonía rebuscada, pero el efecto estético es indiscutible porque nada como aquella monotonía para sugerirnos la idea de la muerte, más que la idea, la impresión abrumadora, único fin de belleza que persigue en su trabajo el dramaturgo.

En la monotonía del ensayo de *Clarín*, no hay finalidad estética que la justifique. Ni siquiera sirve para dar relieve á la virtud heroica de Teresa—Virginia en zuecos,—pues su figura moral, que el autor soñó sublime y que lo sería realmente junto á otro seductor, resulta ridícula y desproporcionada al lado del mentecato é incomprensible Fernando.

***

Y el fracaso del Sr. Alas, no es deplorable sólo porque sea la derrota de un gran combatiente, sino también porque puede ser para los cortos de vista la derrota de una manera y de un procedimiento. No faltará por ahí quien afirme que no es *Clarín* el único vencido: no faltará quien afirme que ha sido también vencido el naturalismo en el teatro, y que ha sido igualmente derrotada una idea social.

Es triste que la primera vez que el obrero en su medio propio; con toda su miseria moral y con toda su miseria física; con sus pasiones de hambriento y sus vicios de ineducado; con el *delirium tremens* que espanta en Roque,

y con la epilepsia agarrada á los nervios, que conmueve en Rita; y con la degeneración, por la anemia anclada en la sangre, que entristece en Palmira; con el odio iracundo y militante en el hombre borracho, con el rencor sombrío y pasivo en la mujer enferma, con la queja ingenua y desgarradora en la chiquilla sin pan y sin sol; es triste que la primera vez que este obrero de la realidad viene, no al melodrama folletinesco como *El pan del pobre*, ni á la comedia simbolista como *La de San Quintín*, sino al drama de análisis como quiere serlo *Teresa*, resulte vencido y desterrado del teatro, donde podría el arte colaborar á la obra magnífica de su redención perentoria.

Toda esa gente, y todas esas cosas, y todas esas ideas pueden venir al teatro é imponerse desde el escenario á las muchedumbres que recluta la taquilla; pero es menester que no vengan por la mano inexperta y equivocada de *Clarín*. Se ha hablado de *L'Asommoir* á propósito de *Teresa;* se ha hablado también de *Teresa Raquín;* se ha hablado de *Les Tisserands,* de Hauptmann: no se puede establecer comparación, ni se puede juzgar de esas obras por el ensayo de *Clarín*.

Al pasar de la novela á la escena *L'Asommoir*, como al ser escritas *Teresa Raquín* y *Los tejedores*, sus autores han sabido dar al César lo que es del César y lo suyo á Dios, y si el naturalismo conserva la verdad repulsiva, pero necesaria, del escenario, el teatro cobra lo que se le debe en interés y efectismo. El ensayo de *Clarín* no interesa ni tiene "efecto", y de ahí su fracaso, no de la idea filosófica ni del procedimiento dramático.

El efecto que en *Clarín* produjo esta derrota fué profundo... y ruidoso. En no sé cuántos periódicos puso cátedra, mejor diría... «ventana de vecindad» para maldecir al público y abominar de los críticos. No fué mal servido en la réplica, ni le faltaron tampoco—es de justicia confesarlo—al-

gunos padrinos, inéditos hasta entonces; pero de nada de aquello se debe hablar aquí, al cabo del tiempo que serena el espíritu y tranquiliza los nervios.

Sólo el artículo publicado en *El Imparcial* por Leopoldo Alas contenía algo más que injurias del dèspecho, y por esto recojo lo que en contestación escribiera el autor de este libro.

7 Abril 96.

Clarín laméntase en público de lo mismo que lamentaba entre sus amigos. Su obra fué condenada sin ser oida. Esto mismo creyó el Sr. Echegaray, y por esto la obra se repitió en la función siguiente á la del estreno. Parece que tampoco la oyó el público de la segunda noche, puesto que la condenó también. Era precisa la lectura: *Clarín* la pide como última razón en la defensa de *Teresa*. Si después de la lectura el ensayo sigue pareciéndonos muy malo, ¿qué dirá entonces *Clarín?*

Poco importa. Por mi parte aseguro que después de leer tres veces, con la atención más firme y serena, las páginas de *Teresa*, pienso no sólo que pensé bien después del estreno, si no que *oí* perfectamente, sin que se me escapara un detalle, ni una frase de la obra infelicísima del amargado escritor. Que hubo quien no se enteró, es cierto, pues algunas de las cosas dichas acerca de *Teresa* lo prueban; pero es no menos cierto que muchos nos enteramos de lo que allí se dijo y de lo que allí ocurriera en la noche memorable para *Clarín*.

***

Una cosa sí hay de la cual no se enteró nadie; pero la verdad es que tampoco he podido enterarme de ella mediante la lectura, á pesar de que á ésta he ido previamente y por el mismo autor advertido de lo que quería encontrar, Refiérome á la idea esencial de *Clarín*; á lo que es, según éste nos dice en *El Imparcial*, la verdadera madre del cordero teresiano: el consuelo que para los males sociales tiene la idea matrimonial cristiana.

Esta idea santa, piadosa y justa, no se asoma por resquicio alguno, por ninguna frase de *Teresa*. Si *Clarin*, para dejarse llevar por la corriente religiosa que hoy envuelve á los grandes espíritus de Europa—el caso más reciente es el de Huysmans, que en su novela *En Route* desarrolla un sublime pensamiento de San Buenaventura,—no tiene otro instrumento que *Teresa,* le aseguro que nadie ha de ver este nuevo momento de su alma en sus obras. En *La conversión de Chiripa,* en aquella hermosa recomendación del trato fraternal entre ricos y pobres, *Clarin* no hacía más que responder como hemos hecho muchos, á los doctrinarios economistas como el Sr. Moret, que sueñan, á la hora de sus digestiones caprichosas, en la construcción de suntuosas y *paradójicas* barriadas para obreros. En *Teresa*, ni esto: el consuelo, la eficacia social, no sale á la escena.

Después de la "audición" en el estreno, dije que veía en Teresa el embrión de una gran figura dramática, una verdadera Virginia en zuecos, y después de la lectura no he visto otra cosa. La lealtad á su hombre y la resignación para sus males, llegan en Teresa al heroísmo que hoy se llama histerismo: con ella por base hubiérase trazado un gran drama; pero se lo ha frustrado á *Clarin* su empeño de colocarnos un panegírico del matrimonio como medicina social, con la circunstancia agravante de que el panegírico no llegó al púlpito ni, por consiguiente, al auditorio.

¿Quién duda que el matrimonio puede ser todo lo que *Clarin* quiso decir? Cristiano yo y católico con toda mi alma, en el matrimonio veo una de las fuerzas del cristianismo y uno de sus recursos contra las angustias sociales; pero crea *Clarin*, que no voy á buscar para ello un matrimonio del cual no se me dan otras señales que la borrachera del marido tirano y los cardenales de la mujer martirizada y víctima.

Para *Teresa*, tal cual *Clarin* la concibiera, el matrimonio será un consuelo y un bálsamo; para *Teresa* cual *Clarin* nos la da en el dramita, el matrimonio es un vínculo que se soporta, una cruz que se arrastra con resignación... aunque no sin cierta nostalgia por aquella vida pasada en que no había borrachos, ni hambres, ni heridas, ni miseria.

Pero aun dando por bueno eso del consuelo "individual", aun concediendo que para Teresa sea el matrimonio el consuelo que Leopoldo Alas quiso predicar, ¿dónde está el consuelo social, dónde su eficacia colectiva, dónde, en suma, el instrumento de redención, ni siquiera de alivio? No será para Roque que bufa como un condenado bajo el yugo del matrimonio, ni será para Fernando que se desespera al verse por el matrimonio despojado de una querida ideal, ni será para Rita, ni será para la niña Palmira que asisten al espectáculo de aquellas hambres y borrascas matrimoniales, ni será tampoco para el público, para la masa obrera que observa desde la calle aquel infierno que hace menos soportable á marido y mujer la pesadumbre de la miseria.

*
* *

Después del artículo de *Clarín*, el fracaso de *Teresa* es, á mi juicio, mucho más grave de lo que me pareció antes del artículo, y sólo por la audición del estreno. Antes creía que *Clarín* no había sabido hacer un drama: ahora creo que no ha sabido hacer lo que sabe el más vulgar noticiero: decir lo que quería decirnos y demostrarnos.

De todo ello tiene la culpa la tesis, la maldita tesis que *Clarín* se propuso que saliera y que no ha salido de aquel silogismo en acción. Sus tesis han hecho fracasar no pocas veces á Echegaray: la tesis del españolismo á todo trance, proporcionóle á Blasco el fracaso de *Juan León*: esa tesis del matrimonio ha producido á *Clarín* el fracaso de *Teresa*... y la tesis se ha quedado inédita. Pérez Galdós lo decía antes del estreno:

—Me gusta mucho; *pero temo que su filosofía no llegue al público.*

No ha llegado al público, no, la filosofía de *Clarín*.

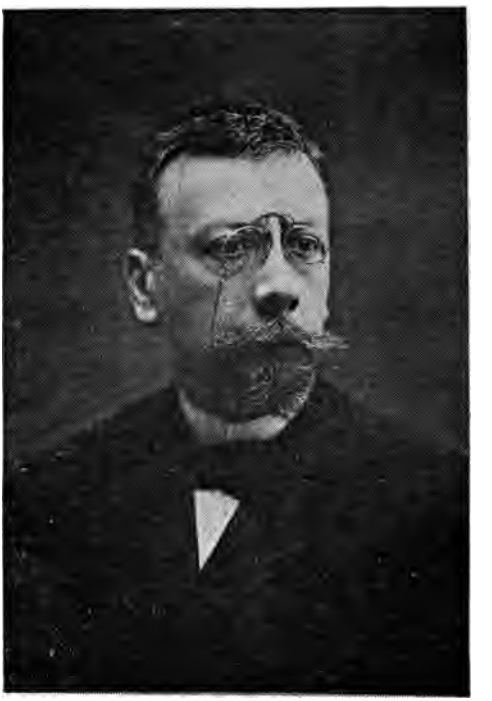
Angel Guimerá

ué el estreno de las "Monjas de Sant-Ayman" en el teatro de Novedades de Barcelona, más un acontecimiento escénico que un suceso literario. Periódicos y corresponsales ensalzaron el lujo que el empresario Salvador Mir puso en la presentación de esa obra de su autor predilecto. La música de Morera daba á los versos de Guimerá singular encanto, y pintores como Soler Rovirosa, Moragas y Vilomara, y *atrezzista* como Labarta concurrieron á completar en los ojos aquella sugestión de los sentidos. La figura del gran poeta quedábase entre sombras, no por flaqueza de su genio en esa obra, sino por impulso propio de su voluntad que así quiso hacer una leyenda dramática de brillante espectáculo. No conozco la obra, ni puedo, por consiguiente, hablar de ella; mas no quiero dejar pasar la ocasión de que el eminente catalán tenga en estas páginas "su" capítulo.

Aunque después se haya estrenado *Maria Rosa,* y aunque *Maria Rosa* sea, á mi juicio, magnífico drama, lo cierto es que Guimerá no es para el público de fuera de Cata-

luña más que el autor de *Mar y cielo,* estrenado, mediante una admirable traducción de Gaspar, en Noviembre del año 91.

Ocurrió con *Mar y cielo* lo que antes había ocurrido con *Las personas decentes,* y lo que recientemente ocurriera



ANGEL GUIMERÁ
autor de *Las Monjas de Sant Ayman,* estrenada en el teatro de Novedades de Barcelona el día 24 de Abril de 1895.

con *Juan José.* Por niguna de las tres obras entusiasmóse la crítica de los periódicos, y las tres, sin embargo, fueron, han sido y serán grandes éxitos de público.

Contra Guimerá, catalán "catalanizante", sacó las uñas el

antirregionalismo, y aún en medio de los elogios tuvo para él la prensa impertinentes alusiones, regaños en algún caso, porque se permitía la libertad disparatada de escribir en la lengua de su patria adoptiva. Nosotros, los castellanos que nos atribuímos la genuina representación del espíritu de España, no queremos convencernos de que no podemos tocar ese magno y siempre vivo problema del regionalismo, sino con muchos miramientos, como quien tiene dentro de sí una conciencia que lo acusa. No podemos ponernos sobre las puntas de los pies para reprender desdeñosamente, ni para burlarnos de ellas, por sus locuras y despotismos, á las Repúblicas americanas, pues sobre el rostro nos caería la saliva á los que allí dejamos el germen de semejantes demencias, ni podemos llevar en los labios la maldición aparejada contra todo aliento de la opinión cubána, pues sobre nuestra política sistemática cae la enojada maldición.

Pues igual reflexión debemos hacernos al considerar el problema del regionalismo cuyos estallidos son obra exclusiva de nuestras propias culpas. Ninguna exposición hay tan cabal del regionalismo en Cataluña como el libro *Lo Catalanisme* de Almirall. Pues para llegar este notabilísimo escritor á establecer, como aspiración suma, una fraternal é inofensiva autonomía, impúsose la tarea de escribir antes su obra *España tal cual es*, para fundar en lo caótico y mortal de nuestra actual manera de ser, el razonamiento de su tésis. No en la propia historia de su región, en nuestra propia conducta se fundan sus aspiraciones. De la misma manera ha hablado siempre el dulce y platónito regionalismo gallego: Rosalía Castro, en el prólogo de sus *Cantares gallegos* lo dice: "mucho siento las injusticias de los franceses para con España; pero, en estos momentos, casi les estoy agradecida, porque me proporcionan un medio de hacer más palpable á España la injusticia que ella á su vez comete con nosotros"; y no se expresa de otro modo Murguía en su libro fundamental, elocuente compendio del galaicismo.

Y no es menester ir á los regionalistas. Castelar mismo, el unitario más desenfrenado, asustado entonces por el can-

tonalismo revolucionario, ¿no escribía en un prólogo para aquella insigne poetisa estas frases?: "Los dolores de Galicia hablan por boca de Rosalía Castro, y los hombres de Estado, los que han tenido el Gobierno en sus manos, los que hoy lo tienen, los que mañana pueden volver á tenerlo, necesitan, heridos por voces tan dulces como esta, averiguar la cantidad de satisfacciones que deben darse á las *justas exigencias* de esas provincias, y el remedio que puede colegirse entre todos para sus antiguos é inveterados males." Pero ¿qué más? ¿Cuándo ha llegado ningún regionalista de los que debemos tomar en serio á predicar lo que respecto de las colonias escribían los Sres. Salmerón y Chao, ministros de la nación, en la base 58 del proyecto de Constitución federal que presentaron á la Asamblea? "Los españoles serán considerados en las Colonias como hijos del país, si no prefieren expresamente los derechos de extranjería." ¡Cuánto diría la experiencia á aquellos hombres que se creyeron obligados á consignar, no sólo que los españoles podían ser extranjeros en sus colonias—una región, y nada más—si no que para que no fueran extranjeros era preciso establecerlo en la Constitución, en el derecho fundamental que para serlo necesita derivarse de la voluntad de la nación, de las propias entrañas de su historia, de lo más substancial de su espíritu!

Maestro MORERA
autor de la música de *Las Monjas de Sant-Ayman.*

Y sin embargo. Todavía llevamos el odio al regionalis-

mo hasta el punto de pedir á los catalanes que... no escriban en catalán, so pena de que los menospreciemos eternamente. No importa que tengan una historia propia y un estro literario característico: en castellano han de escribir. No importa que su sociedad, sus costumbres y su carácter sean muy distintos de los nuestros. No importa que sean de temperamento esencialmente sóbrio en su arte: deben sucumbir á una lengua en ocasiones harto estrecha y en ocasiones asaz amplia para ellos... Esto se le dijo á Angel Guimerá, porque Angel Guimerá, presentado aquella noche ante el público por Enrique Gaspar, fué el argumento de más fuerza que podía emplear el regionalismo que en el autor de *Mar y cielo* nos envíaba algo que hacía tiempo faltaba de la escena española, algo que no encontrábamos en Castilla: un genio masculino, sano, vigoroso, robusto. Nada, una bagatela. ¡Talento, genio! Lo único grande é imperecedero que hay sobre la tierra. "El único mundo aparte que hay en el mundo."

***

Los catalanes se asombraron de que hasta 1891 no hubiéramos nosotros conocido á Guimerá. Para ellos era insigne poeta desde los *Juegos florales* de 1875 en que ganó un accésit con su poesía *Indibil y Mandoni*. Aquel desconocido de la víspera que se iba á buscar las sublimes palpitaciones de la *Patria* en las lejanías de la conquista romana, era todo un poeta que lograba la gloria de resucitar un mundo creando otro de profundas emociones. Tras de aquella poesía, Cleopatra, otra luminosísima resurrección, y luego, el 77, una composición patriótica, *Lo Darrer plant d'en Claris,* y fué Guimerá proclamado maestro en Gay Saber, suma de todos los honores para el vate catalán, como fué el título de conde de Barcelona el más honroso para alguno de nuestros reyes.

Este es el origen oficial, por así decirlo de Angel Guimerá, quien en *La Renaixensa* y en una hermosa colección nos ha dado muestras infinitas de su numen, el cual ofrece la maravillosa singularidad de comprender y expresar todas las bellezas de la poesía. Poeta de forma y de

fondo, anonada con la virilidad de su pensamiento y fascina con la armonía serena de sus versos irreprochables. Recorramos todas sus composiciones, y en todas hallaremos la entonación épica, la metáfora noble, la expresión ruda que va á las entrañas, la concepción vigorosa y el color característico que producen, en suma, un plasticismo jamás superado por la inspiración humana... Si buscáis lo maravilloso y colosal, leed las estrofas de *L'Any mil;*

Mauricio Vilomara.

Pintor escenógrafo

Luis Labarta.

Sastre escénico

si lo patético que espanta, la historia truculenta del patriota decapitado en *Lo Cap d'en Joseph Moragas;* si la indignación que enardece, el anatema á los profanadores de las tumbas de los reyes; si la ternura que derrite el corazón, la historia de aquella nodriza que en el palacio del magnate siente la nostalgia augustiosa del hijo ausente... El épico cantor de la patria que á venerarla arrastra, revélase en la ya citada historia de José Moragas; pensador personalísimo, manifiéstase en las canciones del diablo y de la muerte; el al-

enamorada se revela en las *Amorosas* y en los recuerdos de la infancia; el corazón grande, abierto á todas las ternuras, henchido de humana caridad, se abre y derrama en la evocación apocalíptica de Jesús al redimir á la adúltera y á la pecadora de Magdala...

Cuando Guimerá abordó el teatro, no faltó quien temblara por los prestigios del poeta. Hacíase difícil creer que un poeta épico, que lo mismo describía lo grande que lo pequeño, y dibujaba con igual destreza la escena trágica y la caricatura, y poeta lírico, además, que de igual bellísima manera se inspiraba con la elegía y con el idilio, pudiera acertar con lo que es propio del poeta dramático. Y Guimerá ha acertado. Si *Gala Placidia* fué un ensayo aceptable, *Judith de Welp* fué ya un dichosísimo progreso, y hemos llegado así á *Mar y cielo*, y *Rey y Monje*, y *Marta Rosa*, y *La fiesta del trigo*, que rayan en dramas magistrales. Cómo ha recorrido la destreza de Guimerá esa evolución, no es oportuno historiarlo; pero es lo cierto que la evolución ha sido profundísima. Desde la versificación hasta el trazado y corte de las escenas, todo se ha mejorado notablemente. Si en alguna de las primeras podía señalarse el defecto de tocar, harto frecuentemente, sentimientos y pasiones fuera del alcance ordinario, en las últimas ya no existe este defecto.

***

No otro es el secreto de que con moros y cristianos se puede hacer una obra como *Mar y Cielo* que interesa y conmueve al público contemporáneo. En tal ó cual escenario, en este ó aquel siglo, con estas ó estotras circunstancias, la esencia del drama, el drama humano, es eterno é inmutable como inmutable es nuestra esencia.

Un excelente crítico barcelonés ha apuntado á Guimerá el reparo de no ser muy escrupuloso en cuanto á respetar la verdad histórica en todos sus detalles; mas esto, ¿qué importa, si respeta y se asimila el espíritu de aquella época en que pone la acción de la obra? Esto ocurre en *Mar y*

cielo. Guimerá está identificado con aquellos patriarcales tiempos de los corsarios, y de esta suerte informa á los personajes. Ninguno de estos es figura decorativa. Todos tienen en la tragedia lugar propio, y aunque sean Blanca y el Corsario los verdaderos protagonistas, los demás están trazados con la misma devoción, y contribuyen como partes integrantes suyas á la cabal expresión del pensamiento capital.

Said es una figura portentosa, grandiosamente humana. Más que concebida al calor de los grandes modelos de Shakespeare, la creo sugerida por una influencia decisiva de la Biblia en el numen de Guimerá. Éste ha estudiado y sentido con tal entusiasmo las bellezas bíblicas, que puede decirse que las ha vivido en espíritu. *Said* lo demuestra, y lo demuestra *Blanca,* y lo demuestra, en *Rey y Monje,* aquella ingente figura de Ramiro de Aragón, cuyas luchas pasionales son *apocalipticamente humanas*. *Said* fué víctima de aquel furor de los cristianos, nuestros héroes de la fe al par que bestias del más brutal egoismo. En unos habla la fe dementada y en otros el instinto codicioso y sin freno; pero unos y otros proclamaban lo mismo: el exterminio de los moriscos. *Said* lo dice:

«Mi padre era morisco; á una cristiana
convertida vió, amó, se unió con ella,
su fe ocultando, y de los dos soy hijo.
Con el niño Jesús me comparaba
mi madre; él á una hurí por su hermosura;
y al compás de sus besos, recitando
sentencias del Coran y de la Biblia,
se me enseñó á dormirme y despertarme.
Ella amaba á Jesús, y él al Profeta;
pero eran tan felices, que dijérase
que hecho habían la paz en la otra vida,
por premio á tanto amor, Cristo y Mahoma.»

Pero ¡ay! que esta amorosa conjunción de Mahoma con Cristo no trascendió á sus humanas hechuras. Aquella dulce y apacible convivencia de las dos creencias en un hogar oreado por el aura inefable del amor, no fué un ejemplo, fué una provocación á los extraños. Y lo arrasaron sangui-

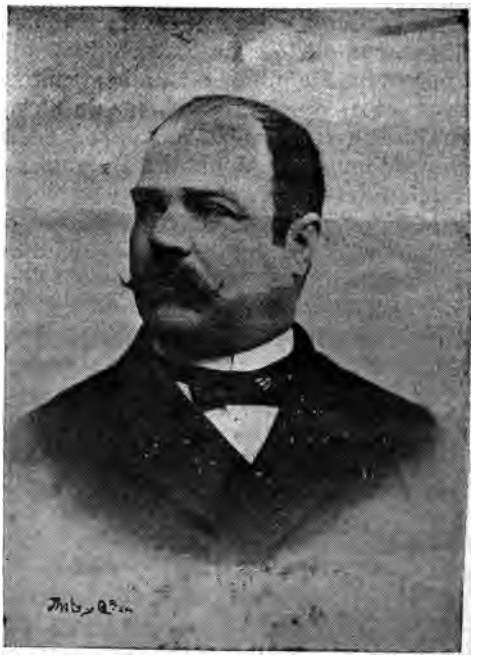
narios, arrebatando en noche trágica á Said su padre, muerto á golpes de hacha, y su madre, arrojada al mar é impiamente sepulta en su seno misterioso.

El recuerdo indeleble de este espectáculo y el eco profundo del supremo acento de la madre que en su agonía clamaba ¡venganza! marcaron é influyeron para siempre la vida de Said. Como Hamlet fué votado por la postrer sentencia paternal á una venganza truculenta, y si Hamlet tenía que cumplir el mandato contra su propia madre, ¿no tenía Said que cumplirlo contra los mantenedores de la fe religiosa por su madre infeliz alentada siempre?

Como Hamlet, tiene Said arrebatos de furia y arrobos de ternura. Su caracter vacila. Su temperamento se exalta fácilmente y fácilmente se dobla. En Hamlet, puede más la fuerza fatal de aquella venganza inexorablemente perseguida, que la humana fatalidad, y por seguir su venganza destroza un amor incipiente en su pecho. En Said, por el contrario, vence lo más humano, el amor á Blanca que endulza su furiosa persecución contra los cristianos, sin que sean por esto menos trágicas las luchas ni menos sublime la figura. Hamlet tiene que luchar, para vengar á su padre, contra un hombre y contra una mujer. Said tiene que luchar contra una raza. De aquella mujer y de aquel hombre no surge un rasgo, un destello, un hecho que le disuada; pero de la raza persecutora un día de Said y por Said perseguida, destácase una figura, una mujer, que á la postre le arranca del alma su sed de venganza. En vano que Blanca le diga, en solicitud del martirio, que ella es y personifica la raza que mató á golpes de hacha á su padre, que lo arrojó despiadadamente ante los ojos azorados de la madre, que echó ésta al agua y la hundió en el mar á golpes de remo... El, Said, el vengador, sonríe plácidamente porque se acuerda de las lágrimas de Blanca cuando escuchaba anhelosa de los lábios del corsario la narración apasionada de aquella tremenda historia.

Mas, lo repito. No se crea que Said pierda su temple excepcional, porque se entregue sin lucha y sin motivo. No. El motivo está poderoso ó irresistible en la misma naturaleza de Blanca. Una doncella tímida y apocada, en cuya

alma no sonara otra cuerda que la de la ternura sumisa, en cuyo espíritu no cupiesen alientos más que para ama una Ofelia, no hubiera podido operar aquel cambio. Pe fume delicado y embriagador, pureza seductora en sus c lores tienen la rosa y el lirio; pero la rosa se deshoja si viento adverso la hiere, al paso que el lirio se yergue s bre el tallo para esparcir al ambiente su fragancia...



SALVADOR MIR

empresario del teatro Novedades, de Barcelona

Si Blanca hubiera sido únicamente la niña tierna qu llora al oir una historia terrible, la mujer delicada que dul cemente restaña las heridas del pirata sanguinario, hubie ra herido una de las fibras del corazón de Said, la de s

ternura; pero no lo hubiera dominado ni hubiera impreso en él el sello de su imperio absoluto. Alcanza éste Blanca porque, al par que tierna, es esforzada, porque después de llorar las amarguras del prójimo, sin reparar en sus creencias, se arma del puñal para exterminarlo por ódio á esas mismas creencias, de que antes prescindía. Esta Blanca, nueva Judith que busca al infiel en el lecho para matarlo, es la que llega ya á apoderarse por completo del corazón de Said, asombrado de ver en la paloma el águila, en el cordero manso el león irritado...

Y tanto como motivo para el cambio del corsario, hay lucha en su alma. Si no lo revelaran las últimas escenas del segundo acto y el final de éste, en que despiertan en el Arraez todos los ódios de raza y los sangrientos rencores de familia, serían siempre revelación elocuentísima los acentos con que en el tercer acto pide la muerte, y no ser excluído del castigo realizado con sus hermanos. ¡Qué noble y elevada aparece en esos momentos la tragedia con todos los arranques de locura sublime que en un corazón extraordinario produce un inmenso dolor!

¡Cómo nos conmueve Said cuando pide que le corten la cabeza, que coloquen ésta en la punta del palo mayor de la nave, para desde allí, atalaya manchada con su sangre, avizorar la costa española y maldecir á Barcelona, apenas vislumbrada en las brumas del horizonte! El horror que produce esta evocación del milagro de una cabeza sin vida, mas con ojos para ver y cerebro para pensar y lengua para blasfemar, es sano, robusto y moralizador, como todo lo que acusa una gran desesperación humana, como todo lo que es dolor é infortunio. Evocación parecida hace Guimerá en una de las poesías que he citado antes, y la hace con igual fortuna: la momía reanimada para maldecir la profanación de las ruinas de Poblet y llorar sobre éstas, produce idéntica sensación...

Con igual maestría está dibujada la figura de Blanca, que revela ese bizarro instinto de lo grandioso, característico en Guimerá. Su padre la crió y educó para el claustro, para la servidumbre amorosa del sultán de los cielos, y el encuentro con un barco de infieles llevábala hacia el

Tipos de ***LAS MONJAS DE SANT-AYMAN.***

Brujos. Urilda. Brujas.

Bailarina. Soldados. Emir. Jefe.

Tibal. Monja. Roger.

(Apuntes hechos por el autor de los figurines, Sr. Labarta.)

serrallo, á la austera servidumbre de un dios de la tierra; pero su destino providencial no era ni la mística adoración de Dios, ni los carnales placeres de los hombres: era una obra de sublime redención. Su alma vé en Said el tipo nunca visto ni soñado, pero adivinado por las ansias femeniles, y después de intentar matarlo adora en él, sacrificándole su padre y su Dios. Esta evolución de su espíritu está luminosamente señalada en la tragedia. Mientras en él no había influído otra fuerza que el consejo paternal, habíase hecho á la idea del eterno matrimonio con Dios, sin comprenderlo, y había aceptado sobre la religión el ideal tremendo de aquel cristiano impenitente. La educación había encauzado por ese cauce sus sentimientos. Pero sonó la hora de la revolución, y Said, como tormenta en el aire y volcánica agitación en el suelo, rompió aquel cauce estrecho y dió otro rumbo á las ternuras de Blanca. Una figura de tan singular relieve tenía que herir su corazón y lo hirió profundamente. ¿Cómo no, si quien parecía un demonio aborrecible era un angel que amaba, y que amaba con exaltación frenética el recuerdo de su madre, el amor que más conmueve y agradece la mujer, porque le parece universal consagración de su infinito poderío sobre la tierra?

¡Qué temple el de Blanca, lo mismo cuando la fortalece el ideal religioso que cuando la anima el amor á Said! En nombre de lo primero levanta el puñal contra Said; en nombre de lo segundo levanta el puñal contra su padre. En este caso exclama: "vida por vida", pensando en la vida terrena; en aquel caso exclama también: "vida por vida", pero pensando para ella en la vida celestial. Lo característico de su temperamento es la intrepidez, la exaltación de todos los sentimientos, y así nos lo manifiesta Guimerá en todos los momentos de la obra, siendo por todo extremo sugestivo el ver cómo se agotan las energías de Said, al sentir el imperio del amor á Blanca, y cómo, por el contrario, esas energías crecen, se agigantan en Blanca al sentir el imperio del amor por Said. Es una la pasión determinante y las mismas las circunstancias; pero, ¡son tan distintos los temperamentos y tan diferente su historia!

Por esto es de hermosa propiedad el simil que Said apun-

ta con la sobriedad robusta que es uno de los méritos del drama. El es el mar y Blanca el cielo. No dice más el autor; pero ello basta para que se vea la semejanza vislumbrada por Guimerá. No se concibe el mar sin el cielo, y no se tocan ¡ay! sino, para nuestros ojos, en el horizonte, como Blanca y Said no se encuentran más que en la muerte, horizonte perpetuo de la humanidad, y ¡quién sabe! Así como el horizonte es una ficción y tampoco allí se encuentran el mar y el cielo, ¿no será la muerte otra ficción y más allá de ella, no continuarán separados el espíritu de Said y el espíritu de Blanca?

Los personajes de segundo término en *Mar y cielo* están hechos tan cuidadosamente como los protagonistas. Aquel viejo cristiano, tan fiero é impetuoso, es

Elena Catalá.

(Romea, en 1895)

una personificación del espíritu de la época, de tal índole, que aun los menos versados en historia y más ignorantes de cómo se pensaba en aquel tiempo, aprecian que aquel fanatismo no es como el de guardarropía, sacado á plaza por Echegaray en uno de sus más defectuosos dramas, sino verdadero y humano fanatismo. El patrón del barco cristiano es el mozo noble, sin preocupaciones antihumanas, que admira el valor donde lo halla, y abomina de la cobardía y de la traición donde las encuentra. Aquel morisco que en el primer acto revela el objeto de su ambición, comprar para unirse con ella á la mujer amada, está muy en su sitio para iluminar con un color dulce el cuadro sombrío de la tripulación pirata. José el renegado, es una figura tétrica que recorre la obra como

Isabel Brú, en *El Tambor de Granaderos.*

cifra viviente de los resultados de aquella horrible lucha de razas y de intereses, de sentimientos y de ideas...

El plan es apropiado al pensamiento.

El primer acto empieza cuando la tripulación del corsario limpia las armas de la sangre vertida en el último abordaje, y acaba con el *¡Pobre niña!* que dice Said, con Blanca desmayada en los brazos, al sentir la oleada del amor incipiente. El odio y el amor en los extremos del acto son toda la tragedia. Los cristianos están presos: los infieles son vencedores. Entre éstos, Said lucha con su destino de venganza y con su amor; los tripulantes, con el hambre de botín. Entre los cristianos cautivos, luchan los de arriba con el miedo á la degradación de Blanca en el serrallo: los de abajo con la amargura por los intereses y la libertad perdidos.

Inés Salvador.

En el segundo acto se desarrollan las pasiones iniciadas en el primero: amor y odio. El enojo de los piratas contra el Arraez, por las consideraciones que guarda á algunos de los cautivos, se acentúa. La sedición toma cuerpo en el barco á medida que es mayor la vacilación de Said. Mientras moros y cristianos disputan, vemos que allá, en el fondo de la escena, el renegado recoge las armas. No se percibe con el oído el chocar de unas contra otras: pero el espectador lo escucha con el alma que ya adivina la pelea sangrienta.

En el tercer acto los infieles son cautivos, y vencedores los cristianos. Y el pensamiento es el mismo. Odio y amor. Ambiciones confiadas que renacen y ambiciones desesperadas que lloran. La nota de amor al empezar el acto, es Blanca cuidando la puerta de la prisión de Said. La nota de odio con que termina, es el cristiano disparando contra el Arraez. Blanca lo ampara de su cuerpo y recibe el tiro. Tómala entonces en brazos Said, y por la escotilla se arroja al agua. Todo ha acabado para él, y el poeta francés lo dijo:

«Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'espoir;
la vie est un opprobe et la mort un devoir.»

Y mientras cae el telón, José mira al mar y dice, sin odio ni tristeza, sin pena ni alegría:

—¡Ni rastro!

La historia de la humanidad: sus grandes tragedias debían ser un ejemplo, una enseñanza; pero no lo son. ¿Por qué? Porque sobre ellas ruedan las olas que las borran...

—¡Ni rastro!

José Ixart

27 Mayo 95.

XART ha muerto, y no "por do más pecado había", pues era impecable su conversación encantadora, sino por donde más había brillado su espíritu y por donde más habían gozado las aficiones de su temperamento espontáneo, entróse la muerte hace un año en el cuerpo de Ixart. Los microbios que hicieron presa de aquella laringe incomparable, pusieron ayer tarde término á su estrago fatal, y el espíritu de Ixart partióse para siempre de la tierra que sazonara con sus luminosas obras.

¡Pobre Ixart! Fué á Tarragona, su patria, en busca de la salud perdida, y sólo ha encontrado la muerte con los consuelos melancólicos del hogar solariego, del cual se había apartado por el hogar adventicio de su arte, en Barcelona. El fúnebre desenlace no es, por esperado, menos doloroso. Cataluña pierde uno de sus más claros cerebros; España uno de sus primeros escritores; cuantos lo tratamos, un excelente é insustituíble amigo.

Paréceme verlo todavía como hace seis meses lo viera por última vez en una salita íntima del Ateneo, en la redacción de *La Vanguardia* ó en la trastienda bulliciosa de la

Sala Parés, los tres centros predilectos de Ixart y campos de acción de su ingenio. En las sombras de aquella voz que se perdía, luchaba angustiado por la palabra que fuera imagen exacta y bien coloreada de su gentilísimo pensamiento.

JOSÉ IXART

10 Septiembre 52. † 25 Mayo 95.

Rebelábasele la palabra, y á los ojos saltones y enrojecidos acudían las ideas deseosas de comprensión sugestiva. El desgaire del vestido, el desorden del cabello y la presión de su mano sarmentosa delataban la terrible exaltación de sus nervios.

La muerte tenílo ya en asedio implacable, y la lucha se ha resuelto ¡ay! demasiado pronto y á favor del sitiador.

***

Más atento Menéndez Pelayo á lo pasado que á lo presente, Ixart era sin disputa el primer crítico español contemporáneo. Con sentimiento maravilloso del arte en todas sus manifestaciones, y artista él mismo de extraordinario vuelo, con cultura propia y vastísima, y con serenidad de espíritu verdaderamente excepcional, Ixart tenía las tres grandes facultades que ha menester el crítico, y las tenía en grado superior á todo encomio.

No era un celoso de todo ajeno bien, ni un mezquino censor de toda obra ajena. Era un artista con las grandes ventanas de su alma abiertas á todas las bellezas del mundo exterior. Para la poesía y para la música, para la escultura y para la pintura, para todas las artes había en él una cuerda sensible, templada por una positiva y amplia ilustración, y de todo ello juzgaba Ixart llanamente, con facilidad pasmosa, sin alardes dogmáticos de definidor ni odios de misántropo, sencillamente, como quien cumple una función natural de su espíritu.

No se casaba con escuelas ni se atenía á modas. Su ecuanimidad perfecta había hecho de él un crítico, no un polemista de bandería. En la crítica de fondo, jamás tomaba partido contra estas ni aquellas ideas—siempre que fueran ideas, es claro, no disparates—y en la crítica de forma, á pesar de hacerla como conocedor admirable de la técnica de cada arte, nunca se permitía descender á la minucia grotesca.

Poned al servicio de estas facultades raras el instrumento de un estilo de sencillez desesperante, y tendréis la personalidad literaria de Ixart. Causa asombro ver cómo espíritu tan catalán cual el suyo pudo dar con el vehículo de un lenguaje tan castizo y tan claro. Sin haber dejado de hablar el catalán, su lenguaje cuotidiano, había llegado al dominio completo del castellano, y nuestro idioma nacional adquiría en los puntos de su pluma toda la austeridad brio-

sa, toda la robusta energía característica del genio de Cataluña.

Espíritu de su tiempo, abierto á toda influencia, aunque con personalidad bastante para aceptarla sin dejarse im-

Rosa Arnal.

poner su tiranía, su educación y su cultura eran principalmente francesas, y de aquí otro de los grandes méritos de Ixart: la amenidad viva en todas sus obras, amenidad que fluye apaciblemente del ingenio, sin que sea preciso "inventarla" superponiendo cuentos y chascarrillos de aluvión.

Su libro sobre *Fortuny* y sus trabajos no completos acerca del *Arte escénico en España*, son obras que puede leer y estimar el vulgo, y que no puede desdeñar el culto. ¿Cuántos pueden decir lo mismo de las suyas? Es decir, muchos lo dirán ó lo supondrán con misericordia de padre para las propias criaturas; pero ¿se puede decir de ellos en justicia? ¿Se puede decir de ellos, sin pagar á la benevolencia desmesurado tributo, que lo mismo al público de la calle que al público estudioso debe ir con provecho su obra?

***

No está toda la de Ixart en sus críticas; Ixart era también un poeta, poeta admirable de realidad y sentimiento. Cuentos y novelas cortas han salido de su pluma que deben ser reputados y saboreados como seductores poemas. Por aquellos días en que por última vez nos vimos, Ixart acababa de escribir una novelita admirable, novelita por el mote, verdadera historia de costumbres y pasiones campesinas de la provincia de Tarragona.

Con la suya castellana, Ixart ha prestado verdaderos servicios á la causa de la unidad nacional, siendo en Cataluña leal y celosísimo guardador de nuestro idioma, á la vez que poderosísimo elemento para neutralizar ciertos extravíos del regionalismo literario. Era él regionalista, y lo era de corazón; pero éralo á su modo, con nobleza y pulcritud de verdadero artista. Sin renegar de su patria, de lo que los gallegos llaman con orgullo "la patria pequeña"; respetando con religioso culto cuanto tiene de grande y de glorioso en su historia propia, Ixart estaba muy lejos, no ya del teórico Almirall, sino también de los excesos de celo de los catalanistas militantes.

Para ese cuerpo, joven todavía, ha abierto una muerte prematura el sepulcro insaciable, y sobre su tumba deben juntarse bajo el mismo crespón fúnebre el león de Castilla y las cuatro barras catalanas, pues no es la región ni es la metrópoli, es la nación entera quien pierde una de sus grandes figuras.

Capilla Nacional Rusa

Ni antes de oir en el Salón Romero la Capilla Nacional Rusa, dirigida por el maestro Slaviansky d'Agreneff, parecíame que el espectáculo, por lo exótico, sería interesante, después de oído el concierto, me ha parecido, por lo fresco y sincero, interesantísimo. En ayunas de la letra que en sus cánticos decían los extraños artistas, el espíritu de su canto metíasenos por el alma adentro, y nos refrescaba con auras de potente originalidad.

Quien sepa ruso—si es que *eso* puede saberlo alguien que no lo mamara entre besos y arrullos maternales—podrá hablar de la poesía explícita en aquellas canciones, así como la gente entendida en fusas y tonos dirá si son mejores los bajos que los agudos en el conjunto de la Capilla Rusa.

Yo lo único que sé y puedo decir es que aquella música suena á algo característico y que tiene por de dentro un alma, el alma de un pueblo con personalidad y fisonomía.

Como no se ha desvanecido todavía entre nosotros la opinión que de Rusia y sus hijos tenía antes de su rusofilismo actual Francia, el país de los Zares es aún para una gran parte de los españoles el pueblo de esclavitud y salvajismo, el pueblo de osos, que tantas veces ha aparecido en la oratoria de Castelar. Si algo amable y pintoresco conocemos (!) de Rusia, es lo que Estremera y Chapí fantasearon en su juguetillo *La Zarina*, deplorable profanación de la figura y de las aventuras de la gran Catalina.

Una de las pruebas más concluyentes de que no es Rusia ese país de osos, está en los maravillosos instintos artísticos y en el nobilísimo genio musical de los rusos. Será un pueblo á la mitad del camino, visto desde el orgulloso punto de vista de nuestro vano progreso, será gente "primitiva" para nuestras jactancias; pero al presentársenos con esa frescura no menguada por convencionalismos, nos deja ver, en aquel genio musical, extraordinaria grandeza. De cultivar esa masa excelente encargáronse siempre sus Reyes, y tal vez por esto sea la de Rusia una de las más antiguas y más ilustres escuelas de música. Las de todos los países llevaron sus lumbreras con Martini (á quién llaman "el español" los historiadores), con Cimarosa, con Boïeldieu y con otros, y esa escuela ha producido compositores como el padre de la música rusa contemporánea, Glinka; ejecutantes como Rubinstein, y críticos como César Cui, uno de los más insignes estetas y críticos de música en el siglo XIX.

Al lado de ese progreso y florecimiento de la música docta, por decirlo así, la música popular de aquel país ha conservado su carácter nacional, con notas melancólicas y tristes, con dejos amargos y desesperanzados, y con tonos á la vez de impetuosidad y arrogancias guerreras, sentimientos todos del pueblo ruso y estados de ánimo en él explicables por su religiosidad y sus tradiciones. Es dulce aquello y delicado, y es al mismo tiempo robusto y vehemente.

En la música instrumental podrían perderse, y se perderían seguramente para oídos poco duchos, aquellos sentimientos complejos. En la música vocal, verdadero canto en que el instrumento es sólo un armonium cuya melodía monótona y gris sirve de fondo en que las voces se destaquen con propio relieve, todo el espíritu de lo cantado, su poesía inefable y suprema, espárcese libremente y hiere en el corazón.

Tal es el efecto producido en mí por la Capilla Nacional de M. Slaviansky d'Agreneff, y tal el efecto que á mi juicio produjo en el público madrileño durante varias noches de éxito triunfal.

Sellés en la Academia

Ello es un hecho. Con Eugenio Sellés y su obra ha entrado por las puertas de la Academia Española una ráfaga de aire fresco, de aire bien oxigenado de la calle, de aire perfumado de sana poesía. Diríase que la vieja Corporación quiere completar su obra de remozamiento, remozándose, no sólo en el continente de su palacio suntuoso, sino también en el contenido de sus novísimos miembros. Habían entrado allí liberales en política; Castelar en sus tiempos de tribuno, Echegaray con su atavismo republicano, Benot con su historia revolucionaria, y Martos y Olózaga, entre los muertos; pero no había entrado todavía un liberal en literatura, un liberal revolucionario y ardoroso como Sellés, naturalista á la manera española en los procedimientos, radical avanzado en el concepto, radical también en el estilo y forma del lenguaje.

Y es justo decir, en honor de la Academia, que, aunque se le haya hecho esperar á la puerta para que antes que él pasaran otros, no se le regateó un sólo voto, y los 27 que obtuvo en la elección del 2 de Diciembre de 1894 significan una de las más lucidas que registra en sus actas D. Manuel Tamayo. Había en ésta, para todo candidato, dos bolas negras, que la malicia de algún diablejo familiar atribuía

á Castelar y Fernández Guerra, á éste por rigorismo implacable, á aquél por implacable venganza de la negra bola que en su elección le echaran. Pues bien: á Sellés lo votaron Fernández Guerra y Castelar, lo mismo que Cánovas y Pidal, lo mismo que el general y el duque, lo mismo que Echegaray y Nuñez de Arce.

Sellés en 1861, estudiante

***

Excúsase Echegaray en su discurso contestación al nuevo académico de trazar su semblanza: "¿Quién no conoce al afamado autor del *Nudo gordiano* y de tantos aplaudidísimos dramas? ¿Al escritor castizo y elegante? ¿Al poeta de intención profunda y forma vigorosa?" Y de la propia excusa me amparo, no por que esté todo dicho, sino porque pienso que está por decir casi todo lo que decirse puede del insigne poeta de *Las esculturas de carne*.

Hay que elogiar sin tasa su estilo rozagante y vigoroso, y hay que discutir no poco su pensamiento hondo y sincero. Hay propio pensamiento en sus obras, cosa que sólo logra media docena de escritores españoles contemporáneos. Y por esto es él uno de los seis ó siete escritores nuestros á quienes podría consagrar la crítica detenido y trascendental estudio. Para los demás, basta el

tópico rutinario de la crítica analfabética en privanza: para Sellés y sus raros iguales, necesítase la verdadera crítica.

Es un gran sugestivo, y no hay página en ninguna de sus obras que no requiera, por lo menos, una nota marginal. Notas entre admiraciones para los giros propios de su estilo singular, para la amenidad encantadora, para la gracia elegante, para el "humor" discreto y fino, para la erudición exquisita de la forma: notas entre interrogantes para las audacias del concepto, para la originalidad de las ideas, para la trascendencia ética y sociológica, para la sinceridad, en suma, luminosa y viril, de su fondo y esencia.

Sellés en 1870

***

Estas cualidades, más las de forma que las de fondo, resplandecen en su hermoso discurso de ingreso en la Academia. Amores de su profesión primera y de toda la vida, diéronle por tema el periodismo, y Sellés nos lo presenta entre flores y nubes de incienso. Más que profundidad crítica, hay en esa obra apologéticos fervores. No se ocultan á Sellés los defectos, pero tiene para todos ellos á punto la disculpa honrada. Las manchas y las pecas salen de su pluma como lunares

que añaden belleza al rostro hermoso. Y esto, no por interesado ni convencional halago, sino por franco y poderoso entusiasmo.

Dáse á luz éste, desde la enunciación misma del tema: "el periodismo literario". Esta beligerancia literaria que en el mismo sitio y en análoga ocasión reclamara, hace cincuenta años, D. Joaquín Francisco Pacheco, reconócesela desde luego D. Eugenio Sellés, quien ve, á un tiempo y en resumen, en el periodismo la oratoria "que prende los espíritus con la palabra y remueve los pueblos con la voz", la poesía que "aloja la lengua de los ángeles en la boca de los hombres", la historia "enemiga triunfante de la destrucción y del tiempo", la novela que "narra lo que nadie ha visto, de forma que á todos nos parece verlo", la crítica que "pesa y mide la belleza", la dramática que "de la nada crea hombres mejores que los vivos y hechos más verosímiles que los hechos reales".

La prensa es una gran fuerza, un gran poder, y Sellés la ve en la opinión que se lo presta. ¿Dónde está hoy nuestra prensa de opinión? Sellés no lo dice, y yo no la veo en ninguna parte. No lo son á juicio de nadie, los periódicos de partido; no lo son ya, á juicio de muchos, los periódicos independientes, no puede serlo esta prensa de Madrid sin otro abrevadero que el salón de conferencias del Congreso, sin contacto con otra España que con la de la Puerta del Sol, sin otros horizontes, á lo sumo, que los que limitan los telegramas de sus corresponsales "limitados" de provincias.

En esto de la opinión y de la prensa corre como válido un lugar común que es una convenida mentira. No es eco de la opinión la prensa: la prensa debe hacer la opinión. Es claro que ésta no se puede hacer arbitrariamente, al capricho oscuro del periodista que quisiera inventarla desde su mesa; pero se hace, no está hecha, y el mecanismo para hacerla es el mismo de la generación animal. El periodista es el macho que pone su energía; pero no basta que la tenga y que la ponga para que la obra de la fecundación quede cumplida. Es menester, indispensable, que para la hembra—y la hembra es la gente para quien se es-

cribe—sea simpática la semilla y que la reciba en su seno. Si macho y hembra se comprenden y se avienen, la fecundación se cumple y la opinión nace como fruto de la luminosa cópula.

Desarrollemos el símil; pongamos á cada uno de los factores en cada uno de los sendos casos que la realidad les señala, y tendremos varios resultados que el estudio observa. Periódicos sin simiente que

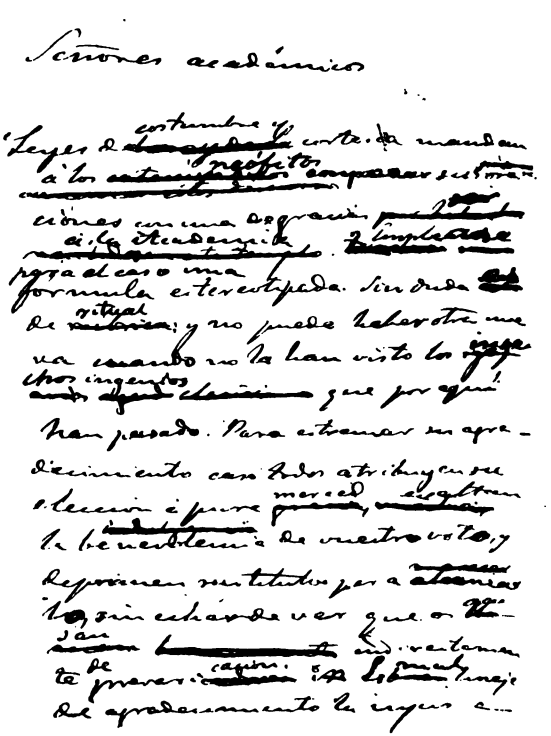
Sellés en 1878. *El nudo gordiano.*

se agotan en el afán inútil, hijos malditos de Onam avocados al infierno de la vida sin descendencia; periódicos que van al público en matrimonio de conveniencias, por dinero infamante, no por fecundante y activo amor; periódicos robustos y viriles, pero sin medios para allegarse á la hembra que es fuerza conquistar, al modo del galanteador de bellezas inaccesibles para suposición ó su bolsillo.

Sellés en 1885.

Y el público puede atravesar los mismos ó análogos es-

tados. Públicos con la entraña seca, estériles por castigo y maldición de la Providencia ó esterilizados por larga producción inútil; públicos enfermizos y arrastrados por vicios



Primera cuartilla del discurso de Sellés en la Academia.

del temperamento á lujurias sin posible fruto; públicos que no encuentran quién los comprenda y los despierte de su aparente muerte, que sólo es letárgico sueño; y los traiga á la vida activa de las sociedades robustas.

Yo no sé en cuál de esos estados está nuestro público,

ni en cuál nuestros periódicos. Lo que sé es que no hay fruto, que no hay hijo, que no hay opinión. Sellés cree lo contrario, y ese es el pensamiento capital de su discurso, de su discurso magistral de forma, discutible de fondo, pero de todas maneras uno de los mejores que registran, desde el domingo, las colecciones de la Academia.

Serafi Pitarra

INGRATO año el de 1895 para el pensamiento y la literatura catalanes. Coroleu, Ixart, *Pitarra*, llamábanse los hombres que en el primer semestre del año anterior ha perdido Cataluña. El historiógrafo insigne en Coroleu, el pensador profundo y crítico eminente en Ixart, el poeta popularísimo é ingenio de fecundidad extraordinaria en *Pitarra,* son tres grandes inteligencias apagadas, tres ilustres almas muertas, tres inmortalidades cimentadas sobre dolor. El que produce la partida de Federico Soler, admite el consuelo egoísta de que *Pitarra* era ya un sol en el ocaso, no en pleno esplendoroso zenit como Coroleu que deja incompleta una historia admirable, como Ixart que deja sin posible continuación una obra colosal...

***

No contaba más que cincuenta y siete años, verdadera juventud aún en la viril raza catalana; pero su producción enorme é incontinente había agotado á Soler. Su fecundidad puede emparentarse con la de Lope de Vega, y es desde luego superior á la de todos los autores contempo-

Federico Soler.—1838-1895.

ráneos. *Pitarra*, deja ciento cuatro obras dramáticas con unos trescientos actos, además de siete ú ocho tomos de versos y no pocos trabajos dispersos al azar de los periódicos que se disputaron su inspiración. Una labor semejante, un esfuerzo cerebral de esa índole, no se podía soportar impunemente, y Federico Soler, cuya gloria menguaba de día en día, moríase también materialmente corroído por la enfermedad que ha dado con sus huesos en la tumba. Cuando yo lo ví en 1888, recibiendo de una Academia castellana la suprema sanción de su gloria, sólo contaba *Pitarra* cincuenta años, y ya no era la suya aquella figura arrogante de los retratos de 1875, que evocaban el recuerdo de los soldados de Flandes pintados por Velázquez. De 1888 á 1895, cada temporada teatral dejaba un desengaño en su alma, cada primavera una siempreviva blanca en su cabeza, cada Agosto un surco en su cara, cada invierno una paletada de nieve en su corazón que se helaba. Por esto su muerte no es un salto brusco desde la escena atronada del triunfo á la triste y silenciosa sepultura: es un tránsito lento, paso á paso, con amarguras de destierro, con dolores de calvario, que al fin se resuelven en el total perecimiento y en el consuelo único de la muerte.

***

Todos los críticos catalanes, los que más desdeñosos aparecían en estos últimos tiempos para la popularidad en declive de *Serafí Pitarra,* convienen hoy en que con él se ha ido de entre los vivos el fundador del renacimiento teatral de Cataluña. Desde 1866, cuando se estrenara el drama *Las joyas de la Roser*, tal vez antes, tal vez desde 1864 cuando se estrenó la *gatada*, *La Esquella de la Torratxa,*—obra admirable de un arte teatral espléndido, á pesar de la nimiedad aparente del juguete,—se pudo afirmar que el teatro catalán existía con rozagantes bríos y sana robustez. Después se ha visto que Federico Soler, como todos los precursores, era imperfecto, que su teatro flaqueaba por falta de cultura, que su vena lírica no era abundante, que su arte escénico no recataba monstruosos resa-

Sellés en 1890.

bios; pero antes, cuando todos los labios tenían una carcajada y todos los ojos una lágrima para la musa de Soler, y el mote de *Pitarra* volaba por toda Cataluña entre aplausos, en los que se mezclaba á la emoción estética el amor patrio, en el relojero-poeta veíase un gran autor dramático y, más que eso, un gran apóstol catalán. Y es que para esa obra de creación, *Pitarra* tenía lo que había menester en su catalanismo vigoroso, y lo que no hubiera hecho por no llegar á la entraña del pueblo, un gran lírico ni un irreprochable artista, hízolo fácilmente, á la buena de Dios, aquel genio exuberante no bastardeado por el estudio, catalán genuíno en el corazón que sentía, en la imaginación que obraba y en la lengua que re-

Sellés en 1895, Académico.

zaban sus labios. No sólo en los dramas en que eran catalanes personajes y costumbres y ambiente, catalán el pensamiento, austero catalana la palabra justa: también en aquella misma *Esquella,* parodia de una obra castellana, como todas las *gatadas,* base de su reputación, es catalán el humorismo, catalana la sátira noble, catalán el chiste rudo y á veces grosero de los salpimentados juguetes. Ese fué el carácter de Soler, el que llevó de su chiribitil de relojero á la escena popular, y por esto fué aquello su obra.

*
* *

Esta circunstancia propia de Federico Soler, hará, á mi juicio, que su obra ocupe un lugar más eminente en la historia que en la literatura misma, considerándosele más como una figura histórica del renacimiento catalanista de nuestro siglo, que como un poeta y literato. Por este aspecto, pienso que *Serafí Pitarra* no pasará de la categoría de los trovadores en que tanto abundara la Provenza y sus tierras adyacentes y similares de pasados tiempos. ¿Quiére esto decir que—en nombre de aquellas pasioncillas menudas que hablaron cuando el laudo académico de 1888—debemos considerar sin importancia para el espíritu español la pérdida de Soler? No. Aquel teatro y toda la obra del poeta, no tienen vida fuera del marco catalán; no atraviesan los oídos ni llegan al corazón de los castellanos, y por esto, dentro de nuestra literatura, la figura de Pitarra significa poco; mas para el espíritu nacional que no puede encerrarse en el andalucismo que nos domina, prescindiendo de Cataluña, de Navarra, de Vizcaya y de Galicia, la figura de Soler es insigne porque él fué con su obra un conjuro de resurrección para el alma catalana. Esa labor provechosísima que otros han hecho en el pensamiento y en la economía social, hízola *Pitarra* en el gusto y en las costumbres populares. Por esto fué justa Cataluña en 1887, cuando en penumbra ya la gloria de Soler, colocó una lápida en la casa de Hostalrich, donde escribiera *Las Joyas de la Roser*, y fué justa España en 1888, cuando la Academia acordó á su "Batalla de Reinas" un premio excepcio-

nal. Se ha perdido, pues, un gran catalán y un gran español.

Catalán militante, Soler lo era hasta en las pasiones, pasiones no extrañas quizá á las tendencias en que desde 1880 se embarcase con detrimento de su fama y de su obra. Se le censuró no poco por los catalanistas *enragés* cuando aceptó el premio de la reina; pero la censura fué una deplorable exageración, pues aunque Soler había cedido algo de su catalanismo, esto fué una evolución natural de quien, por haber alcanzado aquellos tiempos de lucha en que González Brabo impuso á los dramaturgos catalanes el "Quiñones" castellano que monopolizaba los papeles ingratos y todas las infamias del poema escénico, consagró su *vis cómica* á parodiar y ridiculizar obras y cosas de Madrid. Nadie puede sustraerse á ese trabajo del tiempo en las convicciones y en los sentimientos. El mismo Soler, que tanto satirizara los juegos florales, ¿no se pereció luego por conseguir el título floral de *mestre en gay saber?* Fué un catalán, y á este precisamente, al catalán no al poeta que no podemos entender, es á quien debemos, llorar en Castilla.

Pepita Pérez, tiple del Orfeón *Zaragoza.*

Doña Rita Elejalde

13 Agosto 95.

«Esta ya oficial que mañana debutará doña Rita en el Teatro del Príncipe Alfonso.»

(SUELTO DE CONTADURÍA.)

ANOCHE leí en todos los periódicos ese suelto de contaduría, para el cual, como contestación, hubiérame gustado leer este otro suelto, también oficioso y fehaciente:

"De orden del señor gobernador civil de la provincia, se ha prohibido la función anunciada para mañana en el Príncipe Alfonso como *debut* de doña Rita Elejalde."

Y la cosa no sería una alcaldada. Dejando aparte la moral pública agraviada, ¿quién puede asegurar que la presentación de esa famosa señora en las tablas no origine alguna alteración del orden que debe reinar en todo espectáculo público?

No conozco á la hembra célebre; pero á juzgar por los retratos que de ella han publicado los periódicos y por las trovas que junto á la reja de la cárcel le han cantado los *reporters* con objeto de repetirlas luego á sus lectores, paréceme que ha de ser mujer que sabrá sacar partido de su ya marchita hermosura. En *El lucero del alba* hallará ges-

Doña Rita Elejalde.

tos y posturas excitantes, y en *La czarina* lucirá sus bellas formas, y en esas como en otras muchas de las obras que constituyan su improvisado repertorio, derrochará la sal, y más que la sal la pimienta con que necesitan sazonar sus amores tardíos ciertos viejos acicalados, y su decadencia prematura ciertos averiados mozos.

Para este público, en el cual figurarán por propio derecho los que por su amor han ofrecido á doña Rita presa lo que tal vez no dén á doña Rita libre, serán de gran regocijo las noches en que la exinquilina de la calle de Quiñones comparta el escenario de Recoletos con la Montes y la Arana; pero ni todo el monte es orégano, ni por fortuna todo el público se compone de jóvenes decrépitos y viejos pisaverdes.

Pasado el primer momento, y satisfecha la curiosidad del primer instante, ¿por qué no creer que entre el público del Príncipe Alfonso figure mucha gente cuyo sentido moral se enoje con esa apoteosis desproporcionada y escandalosa de la manceba de un juez, sobre la cual, fundadas ó infundadas, pesan acusaciones infamantes?

Pase—y es mucho pasar—que las bastardías del amor dén á una mujer derecho para absorber la publicidad, obteniendo de los periódicos el galardón del retrato y de la crónica; pero ya sería demasiado emparejar con ese derecho el deber en el público de agasajar, desde la butaca á la escena, esa explosión curialesca de las intimidades de alcoba.

Bien está, porque han progresado los tiempos y se han dulcificado las costumbres, que la adúltera no sea paseada por calles y plazas de la villa, en cueros sobre un asno, entre la mofa y el escarnio de la multitud; pero de esto á llevarla sobre un escenario de apoteosis para mostrarla como ejemplo al público de la zarzuelita menuda, hay mucha distancia. Jesucristo, todo misericordia para la adúltera, preguntó si había quien tirara contra ella la primera piedra; pero no llevó su misericordia hasta el punto de invitar á los pecadores al aplauso del adulterio.

"Odia el delito y compadece al delincuente", aconseja una máxima de cristiana caridad; pero no dice "olvida el

delito y glorifica al que delinque"; olvido y glorificación que serán la única definitiva substancia que del suceso teatral de esta noche pueda sacar el espectador.

Pues bien: ¿por qué no creer que haya mucha gente que piense de ese modo, y que esa gente vaya al Príncipe Alfonso en son y con ánimo de protesta contra la pecadora que explota su belleza y el renombre de su pecado, á la hora misma en que más debía cuidarse de que cayera sobre él un redentor olvido? ¿Por qué no creer que mientras ella se ofrece como la madre que va á labrar para sus hijas, más que el pan de hoy, la dote de mañana, créala la gente madre poco celosa del nombre y de la fama que de ella reciban en herencia las simpáticas criaturas?

***

14 Agosto.

Y en efecto: el público menospreciado del teatro por horas, ha hecho con doña Rita Elejalde lo que no hizo su propia conciencia, ni quiso hacer el buen conde de Peña Ramiro, deseeso, sin duda, de que el sufragio de la muchedumbre en plebiscito de taquilla resolviese de su sola cuenta el pleito empeñado. El caso es que doña Rita fracasó anoche en el teatro como antes había fracasado en la vida. Mujer predestinada á ser siempre vencida, su última derrota debe reconciliar con ella al cronista que ayer la censurara. Repugnante al pretender la cotizable aureola de las bambalinas, es simpática cuando el público nos la devuelve con la aureola sombría de una mártir de su sino.

Una victoria escénica no hubiera redimido á Doña Rita; pero le habría dado alegrías y provechos que hubiesen desvirtuado su siniestro derecho á unánime misericordia. La soldada de la cómica, mermada por trapos y moños indispensables, apenas hubiera bastado para la vida irregular que necesita hacer la mujer del teatro; pero Doña Rita hubiera unido á su jornal el tributo que el amor advenedizo hubiera con gusto depositado en la aduana de sus brazos turgentes y en moda. Con ese provecho y el aplau-

so de la galería, la realidad hubiera sonreído para la mujer sin ventura, conjurando su sino de infortunio y de lágrimas.

Vencida en la escena habrá de restituirse á la obscuridad de que su desgracia la sacara, y la hija educada acaso

EDUARDO ESCALANTE.

20 Octubre 34. † 30 Agosto 95.

sin ternura discreta, la esposa tal vez descuidada, la manceba quizás constreñida á actos ilícitos ante el Código, la mujer, en suma, rigor de desdichas, seguirá siendo, en el hogar obscuro, junto á las niñas inocentes de ombrío porvenir, un alma nacida con el sello y bajo la amenaza fatal de irrevocable desdicha...

EDUARDO ESCALANTE

31 Agosto 95.

UERA pecado imperdonable pasar de largo ante la tumba del gran poeta valenciano, como el oficial del Registro que apunta una defunción más, sin depositar sobre aquélla una siempreviva de admiración.

No es una defunción más, no: es una pérdida irreparable, algo que se le arranca de la entraña dolorida al espíritu valenciano, con su donaire gallardísimo y su característica gracia, que en Eduardo Escalante tenía un sacerdote ungido por dichosos aciertos, un maestro ilustre y un verbo elocuente.

Conocíalo yo por sus obras de frescura genial y de ingenio robusto, apenas descifradas por mi inexperiencia en aquél dialecto agridulce, ó malamente arrastradas, que no traducidas, á nuestro castellano difícil para las donosuras, tanto *formales* como de fondo, de la imaginación levantina. Hoy, por los periódicos de Valencia, conozco su vida; y si las obras escritas encantan, las obras *vividas* deslumbran con refulgencia de virtud laboriosa y de honradez probada.

Huérfano de madre apenas nacido, de padre á los cinco años, su orfandad fué la doble orfandad de quien pierde de una vez el pan y el cariño, soledad angustiosa para el alma sin afectos y para el cuerpo sin valedor.

Sometido á tan temprana prueba, Escalante lanzóse á la vida del trabajo, no por la puerta franca de la virilidad, sino por el postigo entreabierto de la naciente juventud. Fué pintor de abanicos, y cuando en 1861 el gran éxito de *Déu, dénau y noranta* fué alboreo y exaltación á un tiempo de su ingenio poético, Escalante no desertó su primer oficio, y con él y sus obras—en hogar creado por un amor sincero y oreado por brisas dulces de paternidad feliz—vivió hasta que la burocracia tuvo para él un reposo duramente conquistado...

...Escalante era muy aprensivo. Temía á la muerte y á su heraldo siniestro la enfermedad hasta un punto extraordinario. Tan grande era aquella su debilidad, que cuando el insigne Ascensio Mora, creador en la escena de muchas obras suyas, se moría, costó trabajo llevar á Escalante hasta el lecho del dolor. Rindióse por fin á su propio afecto y á las súplicas del enfermo, y fué, y entre el actor y el autor, trabóse plática sobre el *Déu, dénau y noranta* que Mora había estrenado.

Pasaron revista de memoria á los intérpretes, y todos habían muerto, todos menos Mora, que añadió:

—Sólo quedo yo que me muero ahora, y lo que siento es una cosa.

—¿Qué?

—Que cuando nos reunamos *allí* todos los que estrenamos tu obra, tendremos que representarla, y como en el cielo gustará tanto como gustó en la tierra, llamarán al autor y tendrás que irte tú también...

Al aprensivo Escalante llególe á lo vivo la graciosa broma, y echó á correr.

No tuvo razón para asustarse, pues ha tardado diez ó doce años en acudir al llamamiento del público celestial.

JUAN JOSÉ

30 Octubre 95.

Su éxito fué ruidosísimo, éxito de aplausos y de pasión, y el drama parécenos la mejor obra de Joaquín Dicenta. Nos había dado Dicenta tanteos felices como *El suicidio de Werther,* y valientes audacias, equivocadas quizá, como *Los irresponsables.* Anoche nos ha ofrecido el drama completo, la obra entera y de una pieza, con mano hábil tallada en mármol exquisito. Para ello no ha sido menester más que un paso en la evolución de su talento. Curado del sarampión dogmatizante, Dicenta ha hecho el drama humano, y su acierto ha sido confirmado por la unanimidad del aplauso.

Y sin embargo: aunque no haya un solo asomo de sermón, aunque ninguno de los interesantes personajes de *Juan José* arriesgue una sentencia ni una tesis, de ninguna de sus obras despréndese tanto como de esa una amarga filosofía de revolucionaria tendencia social. Sin una frase que enoje, sin una sola soflama antiburguesa que encienda la sangre, *Juan José* es obra con mucha miga de desconsolado socialismo.

Es que nada tiene tanta fuerza de convicción como los hechos mismos, en crudo y vivos, tales cuales los presenta el autor del drama estrenado anoche. Más que toda la elocuencia de estilo que Dicenta hubiera derrochado para

asustar á los abonados elegantes, dice al público la exposición realista de cómo vive el expósito, cómo sufre el obrero sus dramas agravados por la miseria, cómo rueda de escalón en escalón hasta la suprema ruina moral el delincuente, y cómo la pasión del ineducado se desborda y mata con saña que luego parece incomprensible al cronista de sucesos.

Joaquín Dicenta.

***

Juan José es expósito. Joven y trabajador, noble y vehemente, juntó su pobreza á la de Rosa, una hermosa muchacha, y mientras él, cantando en el andamio, gana el jornal del albañil, ella, cantando en la fábrica, conquista el salario de la cigarrera. Ni él se emborracha, aunque sienta afición por el vino, ni ella se emperifolla, aunque sienta por de dentro el instinto de la coquetería.

El autor nos los presenta en el momento en que las "circunstancias", conjuradas en su contra, empiezan á tejer el drama que ha de envolverlos, la tragedia que ha de sepultarlos. La buena estrella de sus amores se eclipsa, y el público olfatea la desgracia en el ambiente de aquella ta-

berna donde se desarrolla el primer acto. Es un sábado, y á Rosa la han despedido de la fábrica de Tabacos por falta de trabajo: una quincena de paro forzoso, que para la obrera sin ahorros conviértese en forzoso paro de las funciones digestivas.

Esa perspectiva de incertidumbre prepara el terreno, y la Celestina que le sale al paso abre el surco, y Paco el enamorado, que acecha la ocasión, arroja la semilla. En *Juan José* los celos son impetuosos, y como Paco es el maestro de obras, á cuyas órdenes trabaja, no acierta á reivindicar sus derechos sobre aquella mujer que se le quiere quitar, sin atropellar por todo é insultar á su jefe, perdiendo su jornal el albañil, como el mismo día habíalo perdido la cigarrera.

Reclusos en sus amores, sin fuego ya en el corazón ni en el brasero, ello se hace solo. Se acaba todo recurso; el hambre es torcedor de los estómagos; el humor se agría; los ojos se enturbian; la Celestina continúa su obra de destreza sutil; el cariño de ella se desvanece en la comparación entre el sombrío presente y el posible bienestar de mañana; el amor de él se em-

Juan José.

(Sr. Thuiller.)

bravece sufriendo el castigo de la propia impotencia, y á una escena de reproches amargos sucede una escena de golpes, que en el que los da provoca lágrimas de arrepentimiento, y en la que los recibe honda huella de definitivo rencor.

Juan José, por no perder lo que se le va de entre los brazos, cerrada toda puerta al trabajador y prohibida al hombre por su orgullo la limosna, sale á la calle y atraca á uno y lo roba, y su falta de habilidad lo lleva á la cárcel, y lo que engendró en Rosa la miseria y maduraron los golpes, desgájalo del árbol la ausencia vergonzosa del preso, y Paco realiza sus deseos, mientras Juan José, por haber sido vencido al querer realizar los suyos, va ante un tribunal, que lo condena á ocho años de presidio.

En el camino de la cárcel al presidio se escapa, y, desahuciado de toda esperanza, corre á la venganza como único consuelo, y mata á Paco y á Rosa, y el telón cae sobre el drama que acaba en muerte, sobre la tragedia que empieza en remordimientos codiciosos del patíbulo como alegre y único desenlace.

***

—¡Melodrama, melodrama puro!, gritábase en los entreactos, y yo no sé por qué se ha de invocar en tono de censura ese calificativo. Ni cuadra á *Juan José* el título de melodrama, ni aunque le viniera bien seria ello un defecto, En el naufragio de la retórica, ya es sabido: todo drama cuya acción romóntase á tiempos heroicos y cuyos personajes salen de clases elevadas, es tragedia; todo drama entre obreros, es melodrama. Ni lo uno ni lo otro.

Si á las palabras se debe dar el valor que tuvieron siempre, lo que caracteriza el melodrama es la intervención de algo sobrenatural que castiga el vicio y premia la virtud. En *Juan José* nada hay de esto. Todo se produce por recursos naturales, á flor de tierra, por la fuerza misma de las pasiones y de las circunstancias, y en el desenlace no se sabe de qué lado está el vicio ni de cuál la virtud, ni importa saberlo tampoco, pues se ve—y esto basta—que

la pasión ha seguido su rumbo fatal y ha concluído en lo único que podía ser su conclusión, dados el movimiento inicial y el camino trazado por los sucesos mismos.

Como que el drama, además, más que drama de acción vertiginosa, y para mí esto es gran mérito y novedad... relativa que aplaudo, es drama de cuadros, de momentos pasionales que interesan por sí mismos, por lo que dicen de un alma puesta ante el público con afortunada precisión. Por este acierto se explica que con escasa "acción" y asunto de discutible originalidad, haya logrado el señor Dicenta un verdadero triunfo, sujetando el público á su obra y conmoviéndolo con sus personajes.

Estos están trazados con mano firme y son sólidos. El talento dramático de Dicenta se revela en que siendo buenos los protagonistas, son tal vez mejores algunas de las figuras secundarias. En *Juan José* se siente el alma del hijo del arroyo que, si durante días bonancibles logró sacar á salvo la nobleza nativa de sus sentimientos—como los ríos impetuosos al penetrar en el mar no se dejan vencer en la embocadura por las aguas salobres,—naufraga y se pierde cuando lo injuria desde fuera el huracán y lo empuja desde dentro la rudeza instintiva de su ineducado espíritu. En *Rosa* está el alma de pájaro de la pobre mujer sin norte, igual en todas las clases, cera blanda de que la madre, ó el bienestar honesto, ó el amor honrado hace una santa, lo mismo que la Celestina, ó la miseria sin solución, ó el amante brutal hace una infame.

Andrés y *Toñuela*, pareja encantadora de temperamentos equilibrados y bien avenidos, espejo de la dicha posible en la pobreza resignada; la tía *Isidra*, admirable retrato de la moderna Celestina de baja estofa, y el *Cano*, filósofo del presidio, guapo y honrado á su manera, son figuras excelentes, vistas con claro talento y traducidas á la escena con realismo irreprochable y convincente. Ni el dibujo se ha corrido hacia el efectismo burdo, ni el pincel ha caído en los pecados de la brocha solícita para el escándalo de los ojos.

En el lenguaje que presta á sus personajes, creo que Dicenta ha logrado vencer una grave dificultad, que si se

ofrecía á todo autor que hubiera tocado el asunto, ofrecíase en peores condiciones á un estilista como él, tan dado á la frase relampagueante y de efecto. Excepción hecha del protagonista que, en algunos pasajes, deja ver al señorito debajo de la blusa del albañil que no sabe leer, todos los personajes se expresan en lenguaje llano y sencillo, verosímil en sus labios y en sus costumbres. Hacen frases, sí; pero es seguro que si no las expresarían en aquella forma, pueden sentirlas y pensarlas con toda su paradójica filosofía.

Rosa (Srta. Martínez.)

***

Thuiller, revelando un estudio cariñosísimo é inteligente de *Juan José*, ha hecho de éste una de sus mejores creaciones: las cualidades características del distinguido actor malagueño, el brío y la ternura, tienen ancho campo en qué lucirse, y lo aprovechan bien. La Alvarez, notablemente caracterizada, dió excepcional realce artístico á la figura desagradable de la Celestina.

Nieves Suárez, en el papel de *Toñuela*, demostró excelentes condiciones que han de darle honra y provecho, sobre todo, si estudia sin imitar á la señora Tubau. Vallés, en el papel del *Cano*, es el actor admirable de naturalidad, cien veces aplaudido. Balaguer ha encontrado en el *Andrés* de anoche ocasión de un triunfo legítimo.

La Martínez, muy guapa; pero nada más. Amato, enseñando todos sus defectos; pero sin ocasión de lucir una sola de sus cualidades.

Y parece, sin embargo, que los artistas de la *Comedia*, excepto Thuiller, quien desde la primera lectura enamoróse de su papel, no estudiaron de muy buena gana ni fiaron gran cosa al éxito del drama de Dicenta...

El Sr. Paco (Sr. Amato)

SARAH BERNHARDT

«Si pudiera haber existencias más complicadas, más novelescas y más inverosimiles que las de las novelas mismas, serían las de las comediantas del siglo pasado.

ARSENIO HOUSSAYE.»

Así empieza el gran escritor evocador de un siglo, la semblanza de aquella insigne Clairón que, en el cielo turbado de una época memorable, fulguraba como estrella de primera magnitud; mas creo que Arsenio Houssaye mismo habrá variado de parecer ante la perpetua y viva novela de la eminente cómica que en Octubre de 1895 reapareciera para los *dilettanti* madrileños en el escenario de la Princesa. Al lado de Sarah Bernhardt, la comedianta Clairón y la cantante Arnould y la bailarina Camargo, resultan muy apacibles y sosegadas burguesas. Toda la complicación y todas las romancescas aventuras de aquellas vidas de artista, eran, al fin y al cabo, complicación y aventuras en silla de postas, al paso que las de Sarah son aventuras de tren expreso, complicaciones de hilos eléctricos, agitación inverosímil de acuerdo con el espíritu y los progresos de nuestro tiempo. "Nuestro tiempo", eso es Sarah Bernhardt. Si hubiéramos de

personificar en una figura viva todas las nerviosas inquietudes del alma contemporánea, con sus geniales audacias

SARAH BERNHARDT

(Caricatura de Cilla.)

que acusan fuerza, y con sus enfermizos abatimientos que revelan muerte, nadie como Sarah Bernhardt podría ser

esa palpitante personificación. Abrazada á la chimenea de una locomotora y con un ramo de flores en la mano la pinta la caricatura de André Gile, y esa será siempre la imagen de la gentil artista que desde hace un cuarto de siglo vuela por el mundo, distribuyendo con mano pródiga las flores de su arte, que son las vibraciones tormentosas de sus nervios.

JUAN JOSÉ.— *Toñuela* (Srta. Suarez.)

No sé quién ha dicho que así como ninguna mujer se atreve á presentarse en público sin corsé, ninguna se atreve á presentar su alma con entera franqueza. Si ésta resplandeciera en las *Memorias* cuya publicación anuncia Sarah Bernhardt desde hace dos años, ya que es fama que no usa ella corsé, pocos estudios podrían hacerse tan interesantes como el que á un buen psicólogo sugiriera esa confesión general de la eminente peregrina. Desvanecido entonces lo que alrededor de la historia ha inventado la leyenda, borrado por una hora de verdad sin velos todo lo que de *pose* y reclamo han puesto en la vida de la artista

las luchas del industrial, ¡qué encantador paseo y qué exploración tan fecunda en peripecias la que podrá hacerse en los misterios de esa alma complicada y laberíntica, con sus amores de tormenta deshecha, con sus ternuras bravías, con sus idilios venteados por el huracán, con sus tragedias resueltas en placidez de lágrimas! Quitándole los vestidos injuriosos que le impusiera el libelo de María Colombier, y los afeites y añadidos de los Barnums que la exhibieron, ¡qué extraordinaria novela la historia de Sarah Bernhardt! La niñez penosa de la bastarda precoz que desde sus primeros años pudo acostumbrar el corazón y los ojos al drama ensangrentado de la realidad; las contrariedades del *debut* y las amarguras de su primera época de teatro, relegada á un segundo ó tercer término enojoso para su orgullo naciente y enervante para su temperamento cerril; el primer triunfo en el *Passant*, de Coppée, con todas las odiosidades que ensombrecen el día siguiente á toda

JUAN JOSÉ.—*Andrés* (Sr. Balaguer.)

victoria; la revelación ruidosísima del *Ruy Blas;* las primeras glorias con las primeras riñas en la Comedia Francesa, suprema aspiración de su arte y soberano enemigo de sus nervios; los súbitos desmayos que la hacían huir y desertar el teatro, y el impetuoso regreso al campo de la lucha encrespada; la gloria definitiva después, disputada por autores que querían confiarle sus creaciones, solicitada en amor por todo el mundo, con las apariencias áureas que deslumbraban á la galería, con la pobreza y el desorden dentro de casa, derrochando millones, y demandada por millares de francos; el matrimonio aquél que se desenlazó dolorosamente en el punto mismo de nacer; la carrera desbocada al través del mundo entero, aplaudida y siempre hambrienta de aplausos, enriquecida y siempre menesterosa de dinero, mimada y siempre martirizada por el prurito de un capricho sin satisfacer... No podría novelista alguno discurrir nada comparable á esa historia real de la moderna judía "errante", hija de su tiempo, romera infatigable hacia la Roma inaccesible de un ideal sin posible realización.

¡Y pensar que dentro de quince ó veinte años sólo quedará de ella, de esa vida y de esa artista, el recuerdo confuso de los que la vieron, y dentro de medio siglo sólo se conservarán páginas más ó menos vibrantes de biografías sin realidad! Pintora, escultora y escritora á ratos perdidos, Sarah Bernhardt no tiene derecho á que se recuerde de ella más que su genio dramático, y ¡es este genio tan efímero! Cumplidos ya sus cincuenta años, aunque parece que éstos resbalan sobre ella sin dejar rastro de arrugas en la frente ni huellas de debilidad en el corazón, ¿qué quedará de tanto derroche nervioso ni de tan sublime arte? Maga de las sonrisas, hada de las lágrimas, musa de las palabras, dominadora y árbitra del gesto, ¿dónde están ni dónde podrá recordar la posteridad la sonrisa de *Zanetto,* ni las lágrimas de *Margarita,* ni las palabras de *Teodora,* ni el gesto altivo de *Fedra?* En la lira han vibrado todas las cuerdas: *Cleopatra* enamorada y *Gismonda* orgullosa; la ingenua *Juana de Arco* y la corrompida *Tosca*; pero ¿qué armonía se conservará, ni qué nota permanecerá en

las imaginaciones agradecidas á la lira maravillosa y fecunda?

APUNTES BIOGRÁFICOS

Una hermosa holandesa abandonó su familia á los quince años, y corrió á refugiarse en París. El día 22 de Octubre de 1844, la bella holandesa dió á luz una niña que fué Sarah Bernhardt. Su padre, un caballero de quien nada dice la historia, la hizo educar cristianamente en un convento de Versalles. Es fama que la colegiala del convento de Versalles era un diablillo nervioso, una histérica en capullo, una *detraquée* en crisálida que hacía pasar muy malos ratos á aquellas santas mujeres. A los catorce años ya no pudieron con ella, y según un biógrafo, Sarah se presentó á sí misma, al querer averiguar su vocación, un dilema extraño:

—¡Seré monja, ó actriz!

Que es algo ó semejante al dicho español:

—O me pongo á servir ó tomo criada.

Pero ella misma cuenta con suma gracia aquellas incertidumbres de su pubertad.

"*Mi carácter había cambiado bruscamente; pegaba á todo el mundo y me ponía rabiosa á la menor contrariedad.*

Un día mi padrino se reunió con mi madre y con Mr. X., y tuve el presentimiento de que iban á ocuparse de mí. En efecto, me llamaron á la reunión de familia, y mi padrino me preguntó:

—Vamos á ver, ¿qué quieres tu ser? No tienes dote y necesitas ganarlo.

—¡Bah! No quiere ser nada, exclamó mi tía que entraba en aquel momento.

Mi madre, rubia, grave, bonita como una Virgen de Rafael, pero insolente como una Magdalena de Rubens, la mandó callar. Yo, atemorizada en medio de aquel areópago súbitamente formado, no sabía qué decir. Mis ojos estaban fijos en la copia de un cuadro de Hamon: Ensueño de felicidad. *Todas las formas de la dicha figuraban en él, y yo buscaba una que se aviniera con mis gustos y con mis esperanzas en el porvenir. En el centro, una mujer joven jugaba con sus hijos desnudos; yo, que entonces me figuraba que para tener hijos era preciso casarse, y que sabía que no podía casarme por no tener dote, no podía aspirar á aquella felicidad. En un lado, una novia se apoyaba en el hombro de un buen mozo, mientras un anciano los bendecía; tampoco podía ser ese mi caso. A la derecha, una mujer medio desnuda escanciaba vino á un galán; yo no entendía aquello. En otro lado, dos niñas tocaban el arpa; esto me recordaba el convento. En un extremo, un hombre pintaba con afán, y una*

mujer lo contemplaba extasiada: la felicidad del arte, aquélla era mi cuerda.

—Yo quiero ser pintora, mamá.

JUAN JOSÉ.—*La Señá Isidra* (Sra. Alvarez)

—¡Un oficio de hambrientos!, dijo el padrino.

—¡Nunca! Además, que no tienes disposiciones, dijo mi tía. Miren ustedes qué mamarracho.

Y al decirlo sacaba de detrás del piano el caballete en que tenía yo una copia empezada de un pastel de Greuze. Mi tía se reía como loca, y con la punta de la sombrilla hizo un arañazo en mi obra. Mr. X., compadecido de mi, objetó:

—No, no. Se ve que tiene condiciones, sentimiento del arte... Si no pintora, que sea actriz.

—¡Actriz! ¡Si es fea como un diablo!

—¡Fea mi hija! saltó mi madre. Eso no. Es encantadora. Tiene aire salvaje, pero fíjense ustedes en esos ojos magníficos... y esos bucles tan hermosos...

—Es débil, flaca, está siempre malucha, protestó el padrino implacable, y añadió: ¡que sea modista!

Pero Mr. X. era decididamente mi protector. Yo no era fea. Mi voz era agradable, decía él, y muy bonitos mis ojos. Crecería y engruesaría. Decididamente, se optó por el teatro."

Lo cierto es que en 1859 Sarah Bernhardt entró en el Conservatorio en la clase de Prevost, llevando como único bagaje de memoria la fábula *Los dos pichones*. En 1862 salió

del Conservatorio con un segundo premio, y en Agosto de aquel año debutó en la Comedia Francesa con *Ifigenia* y con *Valeria*, sin lograr más que pasar sin protestas. El administrador del teatro no la miraba con buenos ojos. Su propio carácter la hizo regañar con todos los compañeros de teatro. Por cualquier molestia juraba como un carretero. Un día abofeteó á una colega. Total, que sólo estuvo ocho meses en el teatro clásico de Francia.

JUAN JOSÉ.—*El Tabernero* (Sr. Manso)

En 1863 aparece en el *Gimnasio*, sin grande éxito, hasta Abril del 64 que estrenó una comedia de Labiche; pero el triunfo de entonces la obligaba á asistir todas las noches al teatro, y al cabo de una semana se cansó y desapareció, despidiéndose para España con esta frase al empresario:

—¡Perdone usted á una pobre loca!

Volvió de España y no encontró teatro. Al fin, pudo cantar un dúo con la Ugalde en una opereta de espectáculo que estrenó la Porte Saint Martín.

En 1867, Camilo Doucet obtuvo para ella un puesto en el Odeón. Vivió en la obscuridad hasta 1869, en que el *Zanetto* del *Passant* de Copée, fué la revelación inesperada de su genio escénico.

En 19 de Febrero de 1872—día memorable en la historia de Sarah,—hizo la Reina de España en *Ruy Blas,* y el triunfo fué inmenso; tal y tan legítimo, que la Comedia Francesa tuvo que llamarla, pagando por ella una fuerte indemnización al empresario del Odeón.

Los comienzos de su nueva campaña en el Teatro Francés fueron difíciles y obscuros. Pero llegó la *Esfinge,* de Feuillet, y Sarah se impuso: creó *Fedra*, y el triunfo llenó París; y después *La hija de Rolando,* y *La extranjera,* y *Andrómaca,* y *Anfitrión*, y *Zaira*, cien victorias espléndidas, una carrera triunfal de ocho años, que al fin terminó en 1880 por una pelea ruidosa y una indemnización de 300.000 francos impuesta á Sarah como resultado del pleito que le pusiera el teatro. Entonces empieza la peregrinación de Sarah Bernhardt al través de las cinco partes del mundo, esa vida febril y sin ejemplo que durante quince años ha hecho hablar á los periódicos más que ningún suceso político, más que todo acontecimiento social.

El año 1880, en Abril, se peleó con la Comedia Francesa; en Mayo hizo una excursión por las provincias de Francia; en Julio trabajó en Londres con maravilloso éxito; en Agosto fanatizó al público de Copenhague; y en Noviembre aparece en América recorriendo en triunfo los Estados Unidos, agasajada como una reina, aclamada en las calles, vitoreada en el teatro. Su éxito fué tan completo, que los norteamericanos reclamaron la gloria de haberla dado al mundo, y le inventaron una partida de bautismo en el pueblo de Rochester.

1881 y 1882 son años de grandes peripecias en la vida de la artista. Se casa, y se divorcia. Aparece unas cuantas noches en los teatros de París, y huye al extranjero. Regresa al boulevard, y vuelve á marcharse. Compra palacios, y se ve demandada por la modista.

En 1883, María Colombier con su célebre libro *Sarah Barnum*, forma alrededor de la gran trágica el ambiente en-

Escena final del drama *Juan José*.

venenado, glorioso á su modo, de descomunal escándalo. Los secretos de su corazón y los misterios de su alcoba, entrados á saco por la maledicencia, crean la leyenda más escandalosa que mujer alguna haya padecido... ó disfrutado.

En 1884 Sarah se envenena... se cura y crea la hermosísima *Teodora*, de Sardou, cuyas representaciones duraron casi todo el año 85.

En 1886 Inglaterra y América refrescan sus laureles, y en 1887 vuelve á París con 800.000 francos ahorrados... y con un tigre.

En 1887, otra vez en la Porte Saint Martín, crea la *Tosca*, y el 88 recorre toda Francia, va á Londres, á Viena, á Rumanía, á Constantinopla, al Cairo, á Suez, á Alejandría, y el 16 de Abril de 1889 estrena en París *Lena*, y en Febrero del 90 la *Juana de Arco*, de Barbier, magnífico poema que pasea en triunfo por Francia é impone á Londres, volviendo en Octubre á París para estrenar la *Cleopatra*, de Sardou y Moreau; y apenas saboreado el éxito, vuelve por tercera vez á América con un contrato que le asegura 6.000 francos diarios.

En Junio del 91 aparece en Australia. Sydney se engalana para recibirla. Los ministros le dan la bienvenida. Todas las Corporaciones públicas celebran fiestas en su honor. Ella les corresponde creando ante el público australiano la *Paulina Blanchard*, de Darmon y Humblot, "el papel—dice ella—que ha sentido más hondamente".

Mientras tanto, París discutía si debía volver á la Comedia Francesa, donde la esperaban con la *Juana la Loca*, de Parodi; mas el teatro quería una contrata por tres años, y Sarah sólo la aceptaba por uno.

En 1892 da 60 representaciones en Londres; en Marzo del 93 hace *Fedra* en París; embárcase otra vez para América, recorre de victoria en victoria la del Sur, y en Noviembre de dicho año 93 aparece en la *Renaissance* con *Los Reyes*, de Lemaître.

Después, en estos dos años de relativo sosiego, la genial artista ha estrenado *Izeil*, de Armand Silvestre y Morand; *Gismonda*, de Sardou; *Magda*, de Sudermann; y vino á

Madrid, al cabo de larga ausencia, después de renovar sus triunfos en Italia y en Hungría.

RASGOS PERSONALES

Esa es la historia de la artista, de quien dijera Teodoro de Banville: "Es la musa misma de la Poesía. Ni la inteligencia ni el arte obran en ella. Un instinto misterioso la arrastra. Recita versos como canta el ruiseñor, como suspira el viento, como murmura el agua, como escribía Lamartine."

La mujer que con sus caprichos y extravagancias ha llenado el mundo, tiene 1m65 de talla, no usa corsé; el número de sus botas es el 36; el de sus guantes 6 1/4; *usa*, generalmente, cabellos rubios de un rojo subido; pocas cejas; ojos azules; nariz aguileña; labios finos... y muchos nervios.

Su vida en París, en estos últimos tiempos, es muy *sosegada*. En un salón del piso bajo de su hotel del boulevard Pereire ó en una *serre* convertida en salón, recibe el constante visiteo de sus familiares y amigos. A veces se refugia en un pequeño gabinete-biblioteca.

PILAR PEREZ
Contralto del Orfeón *Zaragoza*.

Se levanta á las siete y media. Perdida la costumbre de cenar, siente hambre temprano y el hambre la echa de la cama. Dedica la mañana al arreglo de sus cuentas, escribir cartas, recibir modistas, etc. Almuerza á la una y recibe hasta las tres. Poco aficionada á salir, cuando sale es para dar un paseo en coche hasta las cinco de la tarde. No va á estrenos ni á salones. Come á las siete y media. Su estómago es tan caprichoso como todo en ella. Nunca bebe vinos tintos. Casi siempre, Champagne. Mucho pescado, poca carne, legumbres y frutas.

Trabaja cuando tiene tiempo. Nunca ha dado al estudio de un papel más de una hora seguida. Aprende muy de prisa y olvida muy pronto. Ella misma compone sus trajes. En su casa prefiere á todo las blusas y el color blanco. En la calle, el oro viejo y el verde antiguo. No usa joyas más que en el teatro, prefiriendo los ópalos y las perlas y las alhajas antiguas. En casa usa un cinturón que le regaló Napoleon III, quien lo había recibido de Abdel-Kader: un cinturón de oro y plata hecho á martillo. Ella misma fabrica su perfume, que tiene por base el iris y una misteriosa esencia oriental.

Le gustan el caballo y la caza como único sport. Muy sensible al frío, tiene pasión por las pieles, y su colección de ellas es maravillosa. Le gustan mucho los niños; todos los domingos recibe unos 15 ó 20, con los cuales se pasa el día.

La rosa es su flor favorita.

Ha hecho trabajos notables de escultura, bustos excelentes, como el de *Luisa Abbema*, bajo relieves de mérito. Ha pintado lindos cuadritos. Ha escrito un libro, *Impresiones de un viaje en globo*, y un drama, *La confesión*. Sus gustos artísticos y literarios siguen puestos en Lamartine y su época romántica.

No le gusta la música: prefiere la de la naturaleza, que murmura en los bosques ó en las olas.

Apasionada por los pañuelitos que no sirven para nada y que se pierden dondequiera. En el último viaje á América llevó 40 docenas, y al volver á París tenía que pedirlos prestados.

Delira por los animales, cuanto más grandes y más feos, mejor. Ha tenido un tigre y su ideal es tener un elefante.

No fuma.

Su trato es encantador. Preocupada siempre de agradar y enemiga siempre de toda fórmula vana, acoge con fácil benevolencia, siquiera sea lenta en confiarse. Sus ternuras son hondas y durables. Presiente el peligro; lo resiste penosamente; pero se guarda mucho y siempre se para á tiempo. Sintiendo enfermizo prurito por la soledad melancólica busca la compañía y el movimiento como remedio. Desprecia el dinero. Sólo lo toma como arma indispensable.

Esto es Sarah Bernhardt.

UNA VISITA A LA GRAN TRÁGICA

Pedida la entrevista, madame Sarah Bernhardt contestó lacónicamente: *mercredi á deux heures et demie de l'aprés midi.*

La precisión es inexcusable con la gran artista. Sus jornadas están siempre repartidas al minuto y no se le puede hacer perder ni uno solo, pues no lo tolera su nerviosidad laboriosísima. A las dos y media llegaba á la puerta de sus habitaciones en el hotel de la Paz.

Mientras ella acababa de vestirse para salir, pues á las tres tenía ensayo en la Princesa, esperamos en el gran salón del piso principal convertido por la artista errante en sala de recibo, comedor y gabinete de costura. Las flores son una de las pasiones dominantes en Sarah Bernhardt y por todas partes había flores: en el centro de la mesa de comer, una gran bandeja; grandes ramos en los rincones, *bouquets* enormes sobre la chimenea y sobre todos los muebles. Aproveché los breves minutos de espera para asomarme indiscretamente á la vida de la famosa trágica en Madrid.

Sarah Bernhardt viaja siempre con dos doncellas, dos costureras y dos criados. En el hotel de la Paz la acompañaban dos señoras, una la esposa de su administrador general en la *Rennaissance*, Mr. Ullmann, madre de una preciosa niña de cinco años, parisiense hasta la médula,

graciosa y bonita como un ángel... Acababa el almuerzo. Sarah había pasado la mañana trabajando. Leyendo cartas en que se le pide dinero—los sablacistas de Madrid han caído sobre ella como un solo hombre y un solo sable;—abriendo y contestando telegramas de negocios, el estreno en la *Rennaissance* de la comedia *Aimants* un triunfo para Juana Granier, de quien dice Sarah que después de haber sido cantante insigne, resulta excelente comedianta, el abono de Lisboa, las proposiciones de Bilbao y San Sebastián; repasando el papel á sus actores; dando trabajo á las costureras... ¡Así había pasado la mañana madame Bernhardt!

GUILLERMO PERRÍN

Autor de *La Maja*, estrenado con gran éxito en la Zarzuela el 30 Octubre del 95

Abrióse la puerta del gabinete contiguo al salón, apareció un hermoso perro, el actual favorito, y detrás de él la insigne trágica, vestida de calle, con el sombrero puesto y las pieles sobre el cuello. Aquello era una invitación á marcharse. Madame Bernhardt lo comprendió, y sus primeras palabras fueron una graciosa y muy cortés explicación.

Parecióme en la conversación particular más encantadora que en la escena. Su voz dulcísima, sus ojos centelleantes, sus ademanes expresivos brillan en el *tête à tête*

íntimo, aunque la conversación verse sobre menudos y comunes asuntos, tanto como en las tablas. Explícase uno perfectamente las conquistas amorosas de la gran *charmeuse* al verla y al oirla tan insinuante, tan simpática, tan inteligente, tan viva, "tan mujer", en una palabra.

No pretendía yo una *interview;* quería una conversación y me limitaba á deslizar asuntos que ella recogía y desarrollaba en deliciosa charla.

MIGUEL PALACIOS
Autor de *La Maja*

...Estoy muy contenta de Madrid. ¡Qué amable y qué inteligente! Antes de ahora no me había gustado. Cuando estuve en el Real, no sé por qué, pero no tuve buena acogida. Ahora se me ha dado un desquite superior á mis merecimientos...

...Es hermoso este país. Pero Madrid, como población, no me gusta. Toledo sí es bonito. Eso es España. Quisiera ser rey de España nada más que por tener en Toledo mi corte...

...Creo que á España no se le puede aplicar otro adjetivo que el que se le prodiga en el extranjero: caballeresco. Todo aquí es caballeresco. La otra mañana ví los quintos que marchaban hacia un cuartel. ¡Con qué caballeresco orgullo marchaban, aun conociéndoles que eran gente rústica! La tranquilidad que impera ahora en este país, que fuera de España se conoce por el de los pronunciamientos, ¿no es la actitud noble del caballero que se detiene ante una dama y la respeta en su augusta misión?...

...No hablo el español, pero lo entiendo. El arte, que fué tan glorioso en España, no está en período de decadencia, sino en tiempo de descanso. Del teatro, particularmente, con un autor como Echegaray, con una actriz como María Guerrero, con un público tan entusiasta como el que he visto en el Español, *no se puede hablar de decadencia...*

...¡Ah, sí! Bien veo que el esplendor del arte está hoy en Francia; pero ¿quién sabe si ese es un síntoma de decadencia social? Cuando hay tantas escuelas de arte, tantos matices y tendencias, tanto ímpetu innovador, ¿no vemos que también en lo social hay anarquismos y otros indicios de profunda relajación?...

...No. Los periódicos franceses publican crónicas de teatros, y nada más: aquellos críticos no son más que cronistas. En los periódicos españoles se ahonda más, se cuida más la crítica que la crónica...

Den ustedes á estas ideas esbozadas una movilidad y una abundancia extraordinarias de lenguaje, y sabrán lo que fué aquella conversación inolvidable en la que pusieron término las tres campanadas del reloj de la Puerta del Sol, aceptadas como final improrrogable de la entrevista.

SARAH-FEDRA

31 Octubre 95.

La insigne trágica francesa, por rendir homenaje á los clásicos de su teatro nacional, incluyó en el repertorio para Madrid y representó anoche ante público numerosísimo la *Phèdre* de Racine. No había en la Princesa menos público que en las noches anteriores, ni era menos selecto; pero el entusiasmo dejó el puesto á la cortesía, la ovación dejó pasar adelante el saludo, y con más frecuencia se separaban las bocas para el bostezo, que las manos se juntaban para el aplauso. Esto quiere decir que el público se aburrió, elegantemente y á gusto; pero se aburrió muy de veras con aquella llovizna insoportable de alejandrinos exquisitos.

Ni me sorprendió la cosa ni la creo censurable. Los clásicos franceses, como los clásicos españoles, son una gran cosa para lectura de refinados: no faltan críticos cultos ó presuntuosos de serlo que se entusiasmen en la crónica de una representación de aquellos venerables autores; pero al público, al público general y en masa, le parecen de una monotonía abrumadora en la escena. Entre bostezo

y bostezo, la buena educación logra poner en la lengua un ¡qué bonito!; pero se sigue bostezando.

Si esto nos ocurre con nuestros propios clásicos, ¿qué nos ocurrirá con los ajenos? El público mismo de la *Comedie française* que va á las representaciones de Molière y Racine, no las tolera sino porque están sus oídos acostumbrados al sonsonete por haber aprendido en el coro de la escuela largas tiradas de los dos insignes poetas, y al propio tiempo que Mounet-Sully se enjuaga la boca con alejandrinos sonoros, el buen burgués se recrea murmurando entre dientes versos que le recuerdan los comienzos sonrientes de la vida.

Pero ¿en España? Por esto, cuando leí yo en un periódico el lamento de que Sarah Bernhardt comenzara la brevísima temporada con la *Tosca,* en vez de darnos clásicos á todo pasto, no pude reprimir un ¡hipócrita! que se me subió á los labios. *Toscas* y *Gismondas*, eso es lo que debe dar á nuestro público Sarah Bernhardt, y cuando quiera refinar un poco el arte, que no sea más allá de *Margarita* ó de *Magda.*

Y la cosa es llana. Para la mayoría del público de la Princesa, sin excluir diplomáticos ni veraneantes en San Juan de Luz y en Biarritz, excluyendo sólo á algunos distinguidos miembros de la colonia francesa, lo que allí se va á ver es una pantomima. Háblase en la escena; pero como no se entiende lo que se habla, es como si no se hablara; es decir, la pantomima en que el gesto ha de decirlo todo, y el traje vistoso y la escena violenta han de completar el encanto de los ojos, mientras permanecen en quietud los oídos.

En *Fedra* no cabe esto. Una tragedia clásica requiere una austeridad de maneras, una severidad de ademanes á la cual no puede sustraerse ni aun el genio levantisco y nervioso de Sarah. Esa maravillosa dictadora de la escena, que mete por donde quiere su *bon vouloir*, que impone leyes á Sardou y caprichos á todo el mundo, siente el arte en lo hondo, y por esto guárdase mucho de llevar á Racine los excesos de su inspiración escénica. Quien ha visto morir á Sarah en *Fedra*, tan sobria, tan correcta, y quien la

vió morir en *La dama de las camelias*, tan efectista y tan brillante, difícilmente se persuade de que sea la misma actriz incomparable, ni la misma mujer extraordinaria.

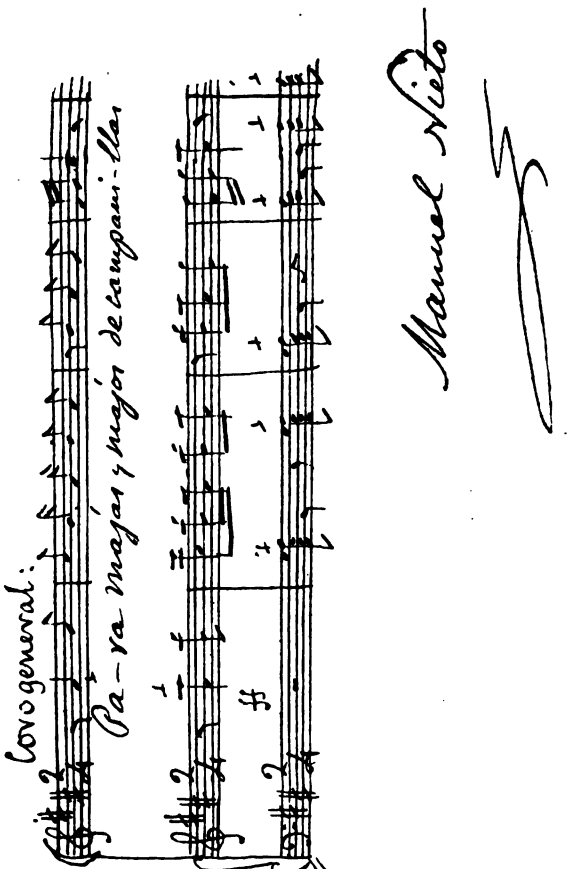
La *Fedra* de anoche rayó en lo sublime. El terrible tercer acto, lo más hermoso tal vez de Racine, aquella pasión formidable que se asoma á los ojos y que vacila en los labios y que bulle hirviente en el alma, vibra en Sarah con fuerza que arrebata. ¡Qué brío adquiere en sus labios el verso robusto! ¡Y qué ademanes! Allí hubiera yo querido tener á mi ilustre amigo Querol ó al insigne Benlliure, para que sorprendieran todas las posturas que puede tomar la belleza transportada por el amor que se duele, por el dolor que se expande, por la expansión de un alma que se agota.

MAESIRO NIETO, autor de *La Maja*.

Pero no llega, no; no llegaSarah en *Fedra* á la entraña del público, como llegó en la *Tosca*, como llegó en *Margarita*, como llegará en *Gismonda*. En estas obras en que la gran artista se retuerce como poseída, y sus nervios pueden lanzarse á carrera sin freno, el público que no entiende lo que dice, siente lo que hace, y adivina, porque se le

mete por los ojos todo lo que sucede en el ánimo del personaje.

Dénse á partido los clásicos y sus defensores. Bien se



Autógrafo de la música de *La Maja*.

está el Papa en Roma, y bien se está Racine en el libraco empolvado, que repasaremos á solas cuando á ello nos inciten en sus horas negras las grandes nostalgias.

SARAH-GISMONDA

5 Noviembre 95.

Nadie ha dado al teatro caracteres como los de Shakespeare; nadie le ha dado un lenguaje tan rico y brillante como el de nuestros clásicos verdaderos; nadie le ha dado *cuadros* como los de Sardou. ¡Qué pintor tan maravilloso y de qué hondos efectos! Por esto es el autor favorito de Sarah Bernhardt para ir al triunfo seguro, y por eso Sarah Bernhardt es su actriz predilecta para que lo lleve á la segura victoria! En este sentido, creo que *Gismonda* es un gran drama. El excelente Federico Urrecha no ve más que un momento feliz en la obra, en el acto tercero; yo veo un dichoso acierto, un gran cuadro de inspiración soberana, en cada acto. Teatro falso, arte vano, oropel engañoso, todo lo que se quiera; pero teatro que interesa y cautiva, que se mete por los ojos y queda en la memoria con huella de agrado singular.

El primer acto, después de largos discreteos que tienen exquisito donaire, con aquellas cuatro figuras de galanteadores secundarios que son estimables gomosos del siglo XV, con aquel *Zaccaria* sombrío y escéptico que durante toda la obra alardea de *sprit-fort* al alcance de las damas; después del gracioso incidente de la estatua truncada de Afrodita, llégase al cuadro, al momento del acto, á aquellas tres escenas que pudiéramos llamar del juramento y que son la clave de la obra. ¡Cómo expresa madame Bernhardt la angustia al ver el riesgo que amenaza á su hijo! ¡Qué desesperada fe—la paradoja no es errata—la que asoma á sus ojos cuando volviéndose hacia la cruz jura casarse con quien salve al niño del peligro inminente! ¡Qué alegría al verlo salvado y qué vergüenza al reconocer en el salvador un humildísimo halconero! El público no ve el tigre en cuyas garras ha caído el ducal muchacho, el público de la Princesa ni siquiera entiende que se trata de un tigre; pero ¡cómo se adivina en la actriz el terrible episodio que pasa fuera del escenario!

El segundo acto tiene un cuadro grandioso, desde que

acude Zaccaria para contar á *Gismonda* que Almerio, el halconero, ha rescatado de los piratas una posición importante, hasta que se retira en la escena siguiente el obispo advirtiendo á la duquesa que sobre su alma caería la sangre de Almerio si alguien la derramara. La soberana, á quien anuncian la victoria, ¡cómo se desespera de ella y cómo la maldice! ¡Con cuánto gusto hubiera dado aquella posición y todo su señorío por rescatarse á sí misma del juramento empeñado! La discusión entre ella, el prelado y Zaccaria, ¡que página admirable! ¡Qué sutilezas de ingenio, qué lucha entre el amor y la fe religiosa en Sarah! Qué apostólica austeridad en el sacerdote! ¡Qué impertinente descreimiento en el galán! ¡Qué "plástico" todo, y cómo pide el dibujo de la mano firme, el color del pincel genial!

En el tercer acto, lo que pudiéramos llamar el gran *dúo* ¡qué espléndido de afectos en pugna y de pasión exuberante! ¡Qué humano aquel pacto en que ella da su cuerpo, por no dar su mano, y sacrifica al halconero á solas su honor, por no sacrificarle delante de la gente su orgullo! ¡Cómo lo acaricia la Bernhardt y cómo lo envuelve y cómo lo domina! Diríase que de sus ojos bajan á los de Almerio, arrodillado delante de ella, miradas que son cadenas para la voluntad, como de su boca salen palabras que son para él filtro enervante que lo rinde...

El brevísimo cuarto acto, corto es; pero, ¡qué dos escenas! ¡qué dos cuadros! Se ve que *Gismonda* ha cumplido su palabra, que ha compartido en la cabaña miserable, al amparo del templo de Afrodita, el camastro de Almerio, y ¿no parece en el paso vacilante de la duquesa, en sus palabras entrecortadas á *Thisbea*, que su fiereza se ha rendido bajo las caricias del halconero? Ella lo dice á Zaccaria cuando lo mata á hachazos, en defensa del hombre que acaba de poseerla.

El quinto acto, ¡qué escenario! Creo yo que en la representación de anteanoche faltóle animación, parecióme un cuadro recortado para meterlo en marco pequeño, pero ¡qué extraordinario encanto el de aquella procesión pascual, en que el amor de Gismonda y la abnegación de Almerio ponen las flores más bellas y las plegarias más dul-

ces! Entre la cara de la Gismonda coqueta del primer acto y la de la Gismonda enamorada del quinto, hay la misma diferencia que entre sus trajes en uno y otro cuadro. Todo

MIGUEL RAMOS CARRIÓN
Autor del juguete *El Bigote Rubio*, estrenado en Lara el 5 de Noviembre de 1895.

está proporcionado al efecto de aquella pasión que se impone al público, y el efecto es hondo, efecto de arte incomparable en el poeta y en la actriz.

¿Falso? Sí. ¿Burdo? ¡También. Todo lo que ustedes quie-

ran; pero ¡cómo arrastra y cómo llena! Será un signo de decadencia; pero creo que ese es el teatro de nuestro tiempo, el teatro propio de nuestra generación nerviosa,

RICARDO DE LA VEGA

Autor del sainete *Al fin se casa la Nieves...*, estrenado en Apolo el 26 de Noviembre de 1895

que prefiere sentir en emociones rápidas lo que no puede madurar en serenos pensamientos. Para los niños y para los viejos no hay teatro como el que se llama de "gran espectáculo", y la humanidad en su niñez y en su vejez

tiene los mismos gustos, ya por falta de malicia, ya por exceso de desengaños.

En una sociedad entera y serena el teatro puede hablar al espíritu, en una sociedad romántica y turbada el teatro puede hablar al corazón, en una sociedad decaída y escéptica el teatro sólo puede hablar á los ojos perezosos.

SARAH-MAGDA

8 Noviembre 95.

Mucho y muy distinguido público, muchas y muy bellas flores, muchas y muy graciosas palomas, muchos y muy calurosos aplausos tuvo anoche madame Sarah Bernhardt en su beneficio. No pedía ella más, ni podía darse menos á la insigne trágica, cuya figura gigantesca crece y se hermosea más en cada nueva creación que su genio artístico acomete.

No la conocía yo en *Magda*, y hoy pienso que ésta es su mejor labor. Probablemente pensaré mañana que *Fedora* es su trabajo más exquisito.

Magda realmente es un magnífico drama. Si no representara la figura del coronel aquel actor insoportable, de cuyo nombre juro no acordarme nunca, la obra hubiera llegado más á la entraña del público, aun del que no entiende la letra, pero adivina el sentido. El talento de Sudermann (1) ha producido obras de más aguda sátira y de

(1) *Hermann Sudermann nació en la Lituania en 1857. Hijo de una familia pobre, sus comienzos en la vida fueron muy difíciles. Pasante y maestro de escuela y periodista, los trabajos literarios fueron su distracción y su afán. Dotado de gran talento dióse á conocer en cuentos, novelas y dramas, siendo hoy una de las primeras figuras de la literatura nueva en Alemania. Entre sus novelas, la más leída, discutida y celebrada es seguramente* Der Katzenteg (El sendero de los gatos), *estudio psicológico y social de gran trascendencia.*

El teatro ha sido el campo de sus mayores triunfos. El honor (Die Ebre) *fué rechazado en todos los teatros, y luego aclamado por todo el público de Berlín.* El fin de Sodoma (Sodom's Ende) *es un cuadro de terrible pesimismo irónico sobre costumbres berlinesas.* El hogar (Die

más larga trascendencia filosófica, pero no ha dado con asunto de más intensidad dramática ni de más encantadora naturalidad.

El coronel, padre del antiguo régimen, á caballo siempre sobre su autoridad militarmente impuesta, irascible y violento; el magistrado, aquel hombre frío que sobre todo movimiento del corazón pone la más insignificante conveniencia de su carrera, siempre en escena y de máscara; ***Magda***, alma delicadísima de mujer con cabeza de pájaro y entraña generosa de madre, son tres figuras espléndidas, de soberbio realismo, de fuerza artística incomparable. Así se ve la humanidad, y así se la traduce en el arte.

El desarrollo del drama es magistral. El tercero y el cuarto acto son verdaderos modelos. Sarah Bernhardt estuvo en esos dos actos maravillosa en la ironía, admirable en la pasión que se desborda é injuria al miserable egoísta, que se desata y rompe con toda filial disciplina. El cuadro es doloroso, la consecuencia encoge el ánimo; pero es de una lógica viva que abruma.

El final, aquella frase "*Tu n'es q'une fille*", es una puñalada que mata al padre que la infiere á la desventurada Magdalena.

Para algunos críticos, ***Magda*** es obra de tesis, y como la tesis que ellos ven—¡lo único que ven!—les parece audaz, censuran el drama. Para otros críticos es magnífico drama de observación y de arte, y lo aplauden Me inclino al parecer de éstos. No hay tesis. Si de la obra, como de toda obra en que un entendimiento viril puso la enjundia sagrada de la idea, se desprende una filosofía cruel, la crueldad no es del poeta, sino de los hechos mismos que de la vida posible trae á la escena.

Heimath) *es la obra que Sarah Bernhardt ha hecho bajo el título de* Magda *y que traduce al castellano Manuel Matoses.* Batalla de Mariposas. *estrenada hace un año en Berlín, ha sido su último gran éxito. Último por ahora, pues Sudermann tiene treita y ocho años y* dará de sí.

SARAH EN EL ESPAÑOL

12 Noviembre.

La visita de la eminente Bernhardt al escenario del teatro Español ha sido exquisita gentileza de la gran trágica, así como el haber trabajado con ella y en su lengua ha sido de parte de nuestra insigne Guerrero arrogante cortesía. No las gasta de menos precio nuestro espíritu. Sarah Bernhardt, rendida por una campaña de ruda labor, no quiere abandonar Madrid sin llevar á nuestro teatro nacional el homenaje de su admiración, y al Español acude para representar, á beneficio de los pobres, ó de quien sea, una preciosa joya del teatro francés contemporáneo. María Guerrero, profundamente agradecida al tributo que la ilustre extranjera lleva ante el altar en que es sacerdotisa ungida por todas las musas, acomete con valor que pocas hubieran igualado, que ninguna habría superado, la empresa de representar en francés una escena de obra completamente desconocida para ella. A la cortesía magnífica de la gran francesa, la graciosa cortesía de la gran española.

El espectáculo resultó encantador. Lleno el teatro en proporciones que no podría figurarse quien se fijara en el breve tiempo dado al anuncio y al reclamo, los aplausos fueron estruendosos y unánime el entusiasmo. La representación excelente de *La niña boba* fué una vez más saboreada por el público, y cuando al levantarse el telón sobre la escena de *Jean Marie* apareció Sarah Bernhardt, una ovación fervorosa fué el saludo del teatro Español y el comienzo de una ininterrumpida aclamación. Después, el final de *La Esfinge*, aquella magistral escena entre la Bernhardt y la Guerrero, fué un triunfo colosal, sincero, de los que pocas veces registran las crónicas teatrales.

El telón se alzó quince ó veinte veces para que las dos artistas recibieran las entusiásticas aclamaciones de todo el teatro. Cuando Sarah Bernhardt, arrastrada por la emoción, abrazó y besó á Maria Guerrero, parecía que el edi-

ficio se venía abajo, tal fué el ruido de los aplausos y de los vítores.

Aparte aquellas razones de cortesía antes apuntadas, el espectáculo de anoche tenía méritos propios para ser aplaudido.

Jean Marie es un poema de extraordinaria delicadeza. ¡Qué distancia tan enorme de la *Teresa* de Clarín á la *Teresa* de Theuriet! Las dos son casadas que resisten á su corazón; pero la una es un maniquí y la otra una mujer. ¡Qué exquisita forma la de Theuriet, concedido á su melifluo romanticismo de cuento azul la parte que de buen grado se concede siempre á lo que por encima de toda preocupación de escuela, es arte sugestivo! Madame Bernhardt estuvo admirable, y bien secundada por los dos estimables actores que la acompañaron en la representación. Las dos frases de la última escena, *un voyageur qui demandait sa route*, y *il ne reviendra plus*, ¡con qué resignada amargura salieron de los labios de Sarah, absorto el pensamiento y perdida la mirada en lo infinito de su pena!

La escena de la *La Esfinge* fué interpretada maravillosamente. María Guerrero, si dijo el francés con pureza extraordinaria, si halló para la voz modulando un idioma extraño las inflexiones características en los que lo aprendieron en la cuna, estuvo como actriz en alturas dignas de su ilustre *partenaire*.

De Sarah Bernhardt, que en ese dificilísimo personaje de Feuillet ha obtenido siempre uno de sus triunfos más lucidos, nada hay que decir. El gesto aquel de suprema coquetería con que, al sentir la rápida invasión de la muerte que metió el veneno en su cuerpo, pide el velo para cubrir el rostro que la agonía va á deformar, produce en el público una de esas inefables impresiones de arte que nunca se borran del espíritu.

Autores del juguete LAS ZAPATILLAS

Estrenado en Apolo el 5 de Diciembre de 1895.

Es el músico de Madrid. Lo que D. Ramón de la Cruz fuera en el sainete y Goya en el cuadro, eso es Chueca en la música, como lo fué antes Barbieri. El gorrión del arroyo, la paloma de la *Franca*, la codorniz sencilla de la tertulia cursi, la golondrina volandera del taller y hasta la grulla de... donde ustedes saben, han confiado á Chueca el secreto de sus trinos, de sus gorjeos, de su picotear inarmónico, y Chueca indiscreto nos lo da en sus obras. El tango desgarrado, y el vals severo, y el schotish lujurioso, y el pasacalle vibrante—sobre todo el pasacalle que en el pentágrama de Chueca halla marcialidades de lucha y ternuras de amor,—tienen en el maestro el Colón que los descubriera en las costumbres populares, el Hernán Cortés que los civilizara y los aportase al teatro.

¡Buen año para el más fecundo de nuestros contemporáneos! Con un hijo en cada año y media docena de estrenos en cada temporada, ¿no hay derecho para "establecer el record" de la fecundidad? Pues de Jackson Veyán es el campeonato indiscutible. Explique quien pueda su fecundidad doméstica: su fecundidad pública se la explica cualquiera que conozca sus obras. Aquella fluidez del verso—Jackson lo derrocha en todos los metros y para todos los asuntos,—y aquella facilidad del chiste—Jackson los tiene de todos los colores del Iris... y de algunos otros,—amén de un profundo conocimiento del público, lo explican todo. Lo que no se explica nadie es su extraordinaria producción. Al ver su familia, hay que preguntar: ¿Pero cuándo escribe este poeta? Al leer su repertorio, hay que decir: ¿Pero cuándo... duerme este padre?

El Estigma

10 Noviembre 95.

Echegaray no es en *El Estigma* el Echegaray de *Mancha que limpia* ni de algunas otras obras suyas anteriores á *El Gran Galeoto:* es el Echegaray genialmente disparatado de *O Locura ó Santidad*, el Echegaray desenfrenado de *Dos fanatismos*. Así la crónica que del estreno de anoche hay que hacer ahora, no puede ni debe ser otra que la que entonces se hiciera de alguno de aquellos dramas, hermanos legítimos de *El Estigma*. ¡Qué lujo de abigarrados tropos, de frases hermosas, de relampagueantes imágenes que desde lejos parecen pensamientos profundos; pero al propio tiempo y debajo de esa hojarasca fastuosa, ¡qué pobreza de ideas, qué falta de solidez, qué angustioso retorcimiento de la verdad viva y de la verdad posible! Mas la crónica de ahora tiene que llevar por remate una nota que no se podía poner en la crónica de aquellos otros estrenos: una nota poco halagüeña para el Sr. Echegaray, pero de bien contrastada exactitud.

Las armas del Sr. Echegaray no se han embotado, pero la piel del público se ha encallecido, es fuerte é impenetrable concha, y sobre ella resbalan las armas otras veces

Las coristas de Apolo en ***LAS ZAPATILLAS***

LUZ ANGELES EUSTASIA MARÍA DELFINA LOLA SIMONA CAYETANA

Las coristas de Apolo en ***LAS ZAPATILLAS***

CONSUELO ADELINA MARÍA LEONOR FILOMENA MANOLITA ISABEL LOLA

victoriosas, y el harpón no llega á la entraña, y el efectismo sin eficacia cae vencido donde antes venciera. Aquellas fueron las glorias conquistadas entre peligros de muerte por el domador sin miedo; hoy no han perdido los fulgores del dominador los ojos, ni ha perdido fuerza la varilla de hierro que domesticara las fieras; pero la fiera ha perdido el temor, y se permite faltar al respeto que sintiera por su dueño.

Lo que quiere llanamente decir, que si el éxito de *El Estigma* hubiera sido para otro autor un triunfo, para el Sr. Echegaray es un fracaso. Apareció en escena al final del drama, se le aplaudió no poco; había aparecido al concluir los dos actos anteriores; se le había aplaudido también; pero, ¿cree el Sr. Echegaray que aquello no fué un fracaso? No. El Sr. Echegaray está á estas horas convencido de que su drama no ha gustado, de que penosamente se mantendrá algunos días en los carteles.

*
* *

Y con razón. Entre las muchas genialísimas enormidades llevadas por el Sr. Echegaray á la escena, la enormidad que significa *El Estigma* no tiene que ceder la vez á ninguna. Si no hubiéramos convenido en que el insigne dramaturgo es indiscutible, podría uno atreverse con él y discutir hasta el desmenuzamiento su obra. Pero no. No es mi fuerte la irrespetuosidad, y huiré de ella como del pecado más feo, siquiera no sea el menos corriente en tierra de España.

Este fin desastroso del Sr. Echegaray era seguro desde que se divulgó que *El Estigma* era un drama de tesis. Todos los dramas en que el Sr. Echegaray ha tomado el yeso para salir al encerado y explicarnos sus problemas de álgebra sociológico-moral, han resultado otros tantos insignes desatinos. Este ilustre poeta, que no puede olvidar sus matemáticas, es el más cruel verdugo de lo verdadero y de lo verosimil que se ha paseado entre bastidores y bambalinas.

Lo más doloroso en estos ensayos filosófico-teatrales del

Sr. Echegaray, es que, si el teatro pierde mucho, no gana nada la filosofía. El Sr. Echegaray se propone demostrar esto ó aquello, y luego resulta que no ha demostrado nada, á pesar de haber sacrificado al intento sus grandes cualidades, sus excelsos méritos de dramaturgo. Quien quisiera escribir algo sobre la filosofía del Sr. Echegaray sacándola de su teatro, se vería negro, pues el autor de *El Estigma*, si desliza la tesis en una escena inesperada de cualquier acto, no consigue demostrarla en ninguna parte. Aquella vieja paradoja de los escolásticos que de cuando en cuando asoma en los periódicos, y según la cual el que mucho prueba no prueba nada, es el *ananké* terrible que pesa sobre el teatro del Sr. Echegaray.

Así en el drama de anoche, el Sr. Echegaray se propuso demostrar la injusticia de un estigma, y sólo ha conseguido escribir *La historia de un suicida ó aquellos polvos traen estos lodos.*

***

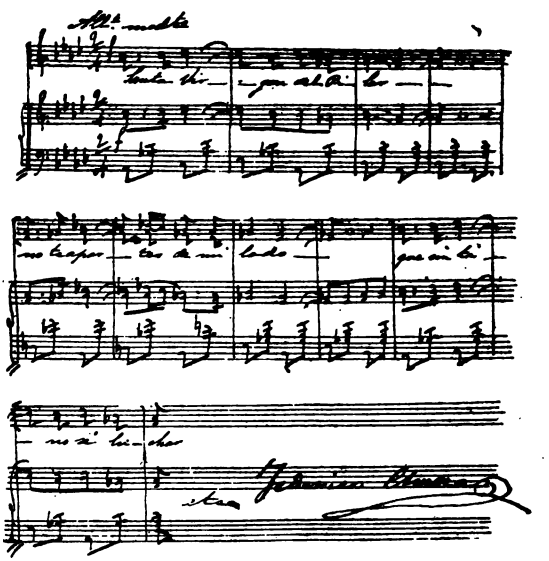
Roberto Pedrosa, protagonista del drama, á los veinte años de edad surgió una gran desgracia. Su padre, que era cajero de una Sociedad financiera y hombre de intachables virtudes, para redimirlo del servicio militar y de las penalidades de la guerra que entonces se reñía, robó de la caja, puesta bajo su custodia, el dinero necesario. Los remordimientos de aquella mala acción cometida por tan *santo* fin—pues entre ser soldado y ser hijo de un cajero infiel, es preferible seguramente lo segundo (!)—pusieron en manos del padre de Roberto un revólver, y se pegó un tiro. Cuando su hijo lo supo, abrazóse al cadáver del sin ventura, y comprendiendo que fué él la causa de aquel robo y de aquel suicidio, gritó:

—¡Por mí! ¡Por mí ha sido!

Oirlo el juez de instrucción y deducir que el chico fué el ladrón, y que el padre deshonrado no pudo sobrevivir á la deshonra, fué todo uno, y Roberto Pedrosa, al ver que manteniendo aquella mentira libraba de toda vergüenza infamante el nombre de su padre, dijo que sí: que él había

robado para sus vicios, y que el cajero, al saberlo, se había matado. El mozo fué condenado á dos años de presidio, y cumplida su pena, dirigióse hacia Madrid, donde entró como mozo en un lavadero del Manzanares.

Para pasar de mozo de lavadero á tenedor de libros en una casa de comercio, es sabido que no hay mucha distan-



Autógrafo de Chueca en el pasacalle de *Las Zapatillas.*

cia, y Roberto Pedrosa la salvó en seis meses. A los tres años y medio de llegar á Madrid era abogado, y á los doce años, el mozo del lavadero habíase tornado abogado insigne, diputado de arrebatadora elocuencia, candidato á la presidencia del Consejo de ministros, con programa propio y tal, y galanteador correspondido de la hija de un opulento marqués.

Pero cátate que por aquel entonces se publicaba en Madrid *La Maza de Fraga,* y que á este periodicucho ocu-

rrió hacer un artículo contra Roberto Pedrosa, contando sus antecedentes de ladrón y presidiario, y cátate que á Roberto, espíritu superior y puro, no se ocurrió otro medio de defensa que escribir á *La Maza* una carta, diciendo·

—Sí señor. Robé y he estado en presidio; pero cumplida mi condena, he purgado mi falta. Estoy corregido, la Justicia social satisfecha. La sociedad no tiene derecho para ponerme de por vida un estigma en la frente.

No piensan de esta suerte los amigos del futuro gran ministro, y le vuelven las espaldas, obligándole á dimitir su acta de diputado y su puesto entre los socios de un *club*. Lo mismo que los amigos hace el marqués, padre de la mujer amada, y ésta, en el momento de la terrible revelación cae enferma. Cuando se siente aliviada, suponiendo las horribles torturas de Roberto, corre á él, y en un rapto de amor, se echa en sus brazos, jurándole que quiere compartir con él el deshonor y la persecución de la sociedad.

Roberto entonces, agradecido á tan enamorado sacrificio, quiere corresponder á él, y cuenta la verdad á la muchacha, que al saberla, y con ella la inocencia del hombre en quien adora, desatada su lengua por la fiebre, cuenta á su padre y á todo el mundo la historia sublime de Pedrosa, su sacrificio de formidable ternura filial. Todos los que se habían alejado de Roberto vuelven á él, y entonces, ante el espectáculo de su infamia, viendo que por salvar su amor había deshonrado la memoria de su padre, se pega un tiro y muere...

Esa es la historia del protagonista, la piedra angular del drama.

***

La tesis es una teoría de Derecho penal que apareció bajo cierto aspecto en los pensamientos del *Cano* en *Juan José*, y que el Sr. Echegaray ha pretendido dar como finalidad á *El Estigma*. La sociedad no tiene el derecho de manchar una vida, truncándola para siempre: las penas del Código, una vez cumplidas por el delincuente, lo purifican,

y éste, corregido, castigado y enmendado, empieza una nueva vida en la que no pueden ser obstáculo ni dificultad aquellos años de presidio ni aquella infamante sentencia. Pagada la deuda, el deudor recobra su crédito.

Esta es la tesis del Sr. Echegaray. ¿La ha demostrado? Ustedes mismos, después de leído aquel argumento, tal cual lo he expuesto, contestarán. Demostrar la eficacia correccional de la pena dando por tipo de penado un hombre con propensión al sacrificio y con temperamento de mártir, real y positivamente inocente, me parece que es mucho demostrar. ¿Cómo no ha de ser la pena eficaz para corregir á un hombre que nunca delinquió? ¿Cómo no ha de ser injusto el estigma impuesto en una frente bajo la cual nunca germinaron delitos?

No. La moderna ciencia penal, que no es más que una fase de las modernas ciencias antropológicas, no tiene otra razón de ser que la de ofrecérsenos como una ciencia experimental y realista ¿Cómo va á ser instrumento de esa ciencia un drama artificioso, en guerra abierta con toda experiencia, en lucha encarnizada con toda realidad?

Mas conste que esto va dicho en el caso de que la tesis no sea: Todo pueblo debe reclutar sus ministros entre los licenciados de presidio, sin meterse á averiguar por qué estuvieron con la cadena al pie y las esposas en las manos.

Estos son los errores de bulto, de fondo, por decirlo así, y substanciales. Los errores de detalle, esas casualidades inverosímiles cuyo secreto posee el Sr. Echegaray, no pueden ser recogidos en una crónica que leerá mucha gente que no ha visto la obra. *Recordman* infatigable, el señor Echegaray, por batir el de Roberto Pedrosa, salta por todo obstáculo. Sus personajes son maniquíes de escaparate en boga que se están donde los pusiera el modisto ó el sastre. Allí nadie tiene un alma propia ni siquiera un alma de cántaro.

Con personajes que no son caracteres y en situaciones que no son verosímiles, no es posible que los artista hagan maravillas. Por esto, siendo muy estimable la interpretación, no se la puede registrar como triunfo durable de aquellos distinguidos artistas. Sólo para Garcia Ortega fué

de completa alegría la noche de ayer: una escena del primer acto, lo mejor de la obra, sirvió al joven actor para demostrarnos qué gran artista hay en él. María Guerrero hizo labor exquisita; pero no quedará, como no quedará el drama. Díaz de Mendoza, desdichadísimo en la dicción como siempre, no pudo hinchar un perro. Bien es cierto que nadie ha podido hacer esto jamás á satisfacción de todos.

Leyes y Dramas

17 Noviembre 95.

REALIDAD y arte ofrecen al comentario efímero del cronista que pasa, aspectos deplorables de las leyes y contrastes flagrantes entre éstas y el común sentir de la opinión. El arte es cobarde en la exposición, y se va por los caminos tortuosos, cuasi laberínticos, del drama de tesis. La realidad, por el contrario, es valiente, y con claridad abrumadora y cruel deja al descubierto toda deficiencia y toda anomalía.

La definitiva sentencia recaída en el proceso famoso de El Escorial, con la pena de muerte para quien á la muchedumbre se le antoja menos culpable, con sólo la cadena para quien fué el más brutal verdugo del niño infeliz, ha producido en la opinión penoso y unánime movimiento de asombro. En las conversaciones de la calle y en los artículos de los periódicos adviértese á las claras el estado de la opinión.

—¿Qué ley ni qué jurisprudencia son esas en virtud de las cuales el *Crisanto* paga con la vida en garrote vil el auxilio que prestara á las infamias del *Chato*, mientras éste, con la cadena al pie, puede esperar que lo perpetuo se convierta en temporal mediante sucesivos y razonados indultos?

EMILIO MESEJO ISABEL LÓPEZ JOSÉ MESEJO PILAR VIDAL MANUEL RODRÍGUEZ

A las vueltas de mil palabras de respeto para el Tribunal Supremo, en aquellas frases concrétase la opinión subvertida de la multitud en alarma. No parece equitativa la sentencia. No parece cada pena proporcionada á cada parte en la delincuencia.

No cabe duda, sin embargo, de que para dictar ese parecer supremo han tenido en cuenta aquellos dignos magistrados lo que la ley dice y lo que dentro de la ley se puede hacer. La letra muerta ý que mata impónese una vez más al espíritu vivo y que conforta, y otra vez la opinión generosa clama por la reforma y enmienda de la ley. Si á todo alcanza la eficacia reformadora de la experiencia que señala el escollo en que naufragó uno para que no naufraguen los que vienen detrás, ¿qué razón habría para que no alcanzara también á las leyes esa trascendencia saludable?

***

También en los dos dramas estrenados en lo que va de temporada teatral, sus autores métense en terrenos del Código penal con propósito de señalar sus escollos y sus yerros. Pero en tanto que la realidad es valiente al acusar á las leyes, el arte es temeroso, y no se atreve á la acusación contra las costumbres.

Singularmente en *El Estigma*, del Sr. Echegaray, este ilustre autor huye de la verdadera tesis, y se cuida mucho de no presentar al público la verdadera cuestión.

—¿Por qué la sociedad ha de medir su opinión respecto á los castigados de la justicia, no por el delito cometido, sino por la pena impuesta?

He ahí el único punto de partida para una seria y trascendente crítica social. La razón del éxito, como única que sugiere sus juicios á la muchedumbre, es la causa de todo drama, la fuente de todo dolor, el amparo de toda iniquidad.

Impútasele á una persona un delito: la voz pública lo pregona; la fama notoria lo garantiza. Pues si no ha descargado sobre esa persona la pesadumbre de una sentencia, si no le ha acompañado la Guardia civil, si detrás de ella

LAS ZAPATILLAS.—Escena X.—Tango del **Chavito**

E. SALVADOR RAMIRO E. MESEJO PILAR VIDAL MANUEL RODRÍGUEZ

no se han cerrado las puertas de la cárcel, seguro es que nadie le volverá las espaldas, que nadie se recatará de su trato ni de su amistad.

Pero suponed lo contrario: suponed un hombre perseguido por la justicia, afligido por una sentencia condenatoria, huésped de la cárcel ó asilado del presidio, y tened por seguro que nadie se acercará á él, que todos, ignorando su culpa, tendrán en aquella sentencia lo bastante para huir de él como de apestado sin remedio posible, sin salvación alguna en lo humano.

El delito se olvida, el crimen se borra: lo que nadie olvida es la sentencia, lo que nadie perdona es el fracaso. La acción punible y el hecho deshonroso no son un estigma: lo que mancha es la sentencia, el castigo mismo de la culpa, lo que debía enmendar y redimir.

***

Mucho hay ciertamente que reformar en las leyes; pero hay también mucho que reformar en las costumbres.

Al espíritu de las leyes es fuerza llevar el espíritu de las ciencias contemporáneas, que no miran sólo el delito, sino también, y principalmente, el delincuente; no sólo los antecedentes que de éste se conservan en los expedientes de un registro judicial, sino los que él mismo lleva en la sangre que heredara, en el ambiente que respirase y en la educación que recibiera de la familia y de la sociedad.

Mas á las costumbres es fuerza llevar lo que se va partiendo de entre ellas, si es que alguna vez las informó: una moralidad más sincera, un concepto más claro y más sólido del deber, una luz más firme y más fuerte para discernir en los propios actos y en los del prójimo, pues es desconsolador el ver que cuando alumbramos con la electricidad las tiendas y las calles, recurrimos al candil humeante para alumbrarnos la conciencia.

A las leyes hay que llevar las enseñanzas de la vida; pero es no menos urgente llevar á las costumbres las advertencias desatendidas del remordimiento que no engaña.

PETRILLA

6 Diciembre 95.

Si el Sr. Ansorena es de los que creen que la misión de los que escribimos consiste en no desagradar á los amigos, aquí se para la pluma antes de darle un disgusto. Porque el drama suyo que anoche estrenaron los artistas del *Español* no gustó al público, ni merece tampoco más que aquella respetuosa indiferencia con que fué recibido.

El asunto es muy sencillo. *Petrilla* es la hija de un guardabosque que le dió la educación más esmerada posible en su clase y en su medio. *Gonzalo*, un señorito que iba de caza al monte en que aquella vivía, la sedujo y se la trajo á Madrid, á su propia casa, como querida oficial, y la vistió con lujo y por lujo la exhibió cuanto pudo y quiso. Averiada su fortuna, Gonzalo resolvió carenarla con los caudales de una burguesilla codiciosa de título, y como Petrilla se enteró, antes de que él la abandonase, se marchó ella, y después de asistir á los últimos momentos de su padre se sentó á la puerta para esperar que pasara frente á ella el cadáver de su enemigo.

A los dos años, la propia mujer de Gonzalo dió á la muchacha su soñada venganza, y Petrilla con las pruebas de aquel deshonor, dió una cita á su antiguo amante. Acudió éste, y cuando ella, después de recordarle sus dolores y su deshonra le dijo que al fin podía tomar desquite, él, Gonzalo, le replicó con cinismo:

—Tiempo perdido. ¡Lo sé todo, y no me importa!

Y la pobre Petrilla, frustrada su venganza, vencido en aquella última trinchera su amor que quería ser odio, llora, y cae el telón, concluyendo la comedia de Ansorena al empezar el verdadero drama en que aquella perdiera padre, hogar, honra, amor é ilusiones.

LUIS DE ANSORENA
Autor de *Petrilla*

Sencillo y de dudosa originalidad, el señor Ansorena trata el asunto con discreción y pulcritud. Su obra carece de bellezas teatrales; pero está limpia de disparates. Ni seduce ni ofende. Su lenguaje es correcto, su pensamiento es sano, no le faltan escenas bonitas; pero no pasa de ahí.

Un crítico de los que en los entreactos, donde nadie los escucha, anticipan lo que han de decir en el periódico, donde nadie los lee, se permitía afirmar que la obra es sosa.

Ni es sosa ni es salada. Es ingenua, simple, gris; pero no le falta el perfume de la corrección ni el sabor de la deli-

cadeza. Admitida la inverosimilitud inicial de que una guardesa pueda ser como *Petrilla*, hay que aceptar la obra, aunque sólo se la represente media docena de noches. No se representará entre aplausos; pero tampoco entre bostezos.

Después de todo, no creo que se debiera esperar otra cosa de la personalidad literaria de Luis de Ansorena. Como sus versos fáciles y sus cuentos bonitos y su novela reciente *María Cruz*, así es *Petrilla*. Con ese temperamento literario se triunfa en las novelas, en el cuento y en el poemita: en el teatro, donde hay que ahondar más y ser más vigoroso y tener más brillo, se pasa adelante sin enojos para nadie, y esta fué la suerte del drama de anoche, cuya interpretación no nos pareció superior ni inferior á la obra misma.

ALEJANDRO DUMAS

---

29 Julio 1824.
27 Noviembre 1895.

ANÁLOGOS en su obra, muy distintos en su espíritu y en su vida, al propio mal han sucumbido, al propio dolor por la extenuación cerebral, Guy de Maupassant y Alejandro Dumas, hijo. En la vejez éste, en plena virilidad aquél, son dos luces que se apagan angustiadas por el temor á las tinieblas.

No es un recóndito misterio la analogía entre la obra de Maupassant y la de Dumas. Artistas y pensadores los dos, debajo de las galas del estilo maravilloso, de la frase espléndida y justa, hállase la idea con su fuerza y su nervio. Desde el drama más estirado hasta el folleto más populachero, en todo lo escrito por Dumas campea un pensamiento constante. Desde la novela hecha y derecha hasta el cuento menudo, no hay página de Maupassant que se escape al influjo de sus ideas variables. En perfecto equilibrio el filósofo y el poeta, el

autor de *Demi-monde* y el creador de *Boule de Suif* serán siempre purísimos modelos del arte trascendental.

¡Qué distintos, sin embargo, los temperamentos de estos dos muertos ilustres! Dumas, todo egoismo; Maupassant, todo generosidad. Naturaleza árida la del uno; naturaleza despilfarrada la del otro; estas diferencias esenciales revélanse en la edad en que mueren y en el proceso de sus males.

RICARDO MORALES
Distinguido actor † Noviembre 95.

Maupassant se siente impotente para el arte á los treinta años, y pide á la morfina el viático de una enfermiza inspiración. La morfina precipita la derrota de aquel alma en declive, y antes de los cuarenta años Maupassant se muere de tristeza. Apenas comenzado el camino, antes de llegar á su mitad gloriosa, Maupassant se asusta de la inutilidad de su vida, y la entrega.

Dumas no: el cansancio no llama á las puertas de su cerebro sino á los setenta y un años, al cabo de medio siglo consagrado á la producción coronada por la gloria. Otro hombre cualquiera hubiérase conformado con esto que no es una derrota, sino ocaso natural de toda existencia; mas Alejandro Dumas, que fué en su vida un gran burgués, regular y metódico, tan avaro de la propia salud como ta-

caño del propio bien, cree que es muy pronto para rendirse, y se desespera y se muere. Una obra empezada y sin posible conclusión mató á Maupassant en 1892 y mata ahora á Dumas; pero hay una gran diferencia: Maupassant murió de dolor, Dumas muere de rabia.

***

Este, el misántropo rabioso, es quizás uno de los aspectos más curiosos para el estudio en las obras de Alejandro Dumas. Mucho se ve en sus obras más tendenciosas, pero se ve más en sus prólogos celebérrimos y en sus trabajos de combate. Es cosa corriente el afirmar que esos prefacios de Dumas para sus dramas son mejores que los dramas mismos, y si ustedes quieren, opinaremos en contra. Dumas, que en dramas y novelas es de una claridad asombrosa, de una sencillez de expresión que persuade infaliblemente á los más refractarios, es en los prólogos difuso y obscuro. Otros dramaturgos han h cho prólogos para justificar algunos personajes y algunas situaciones de sus obras teatrales, ó para allanar al actor la tarea: Alejandro Dumas, no: ha hecho prólogos para insistir de tal modo en sus tesis filosóficas... que no hay manera de entenderlas después.

Tan es esto así, que algunas veces ha tenido Alejandro Dumas que hacer prólogos para sus mismos prólogos. Al publicar en una edición restringida que titulaba "para comediantes" su drama *El hijo natural,* dió con ella un prefacio aclaratorio, del que para tal obra había hecho en la edición completa de Calman Levy.

Pues bien; esta manía de los prólogos no la padeció Dumas á humo de pajas, puesto que los prólogos le sirvieron para dar á luz sus amarguras contra el público. Sí, este autor mimado por la fortuna, agasajado á toda hora por el público de todas las naciones que han conocido sus obras, creíase menospreciado y no comprendido. Empeñábase él en que sólo se le viera como grande y excepcional sociólogo, y cada elogio al dramaturgo parecíale una injuria al filósofo singularísimo que apreciaba en sí mismo. Su ideal

LORETO PRADO

hubiera sido que políticos y sacerdotes, legisladores y tratadistas se prosternasen ante él y en él admiraran un espíritu superior, algo así como un supremo legislador de la humanidad. Influir en el público, arrastrarlo al aplauso estruendoso, á la admiración cuasi idolátrica ¡que vergüenza! Su aspiración era que cada obra suya diera trabajo á las comisiones de Códigos y á los Parlamentos. De aquí sus amarguras y su perpetua angustiosa decepción.

Y sin embargo, pocos escritores habrán logrado una tan vasta influencia moral en sus contemporáneos. Un ilustre sacerdote francés predicó magníficos sermones inspirándose en *Les idées de madame Aubray;* damas insignes lo tomaron por confesor láico, como después habían de tomar á Bourget de consejero que les resolviera las cuitas de su espíritu, y los folletos *L'homme femme, Question du divorce* y *Les femmes qui votent et les femmes qui tuent* alcanzaron tiradas de treinta y cincuenta mil ejemplares. No hace muchos años, cuando los tribunales y la opinión de Francia discutían con gran vehemencia el proceso Deacon—un marido que mata al amante de su mujer,—todo el mundo invocó el *Tue-la* del drama de Dumas.

Pero nada de esto recompensaba á Dumas de sus dolorosas ansias por verse influyendo en las leyes de su pais. El dramaturgo aplastaba al sociólogo y el sociólogo se indignaba.

***

Esta preocupación por la tesis á demostrar en cada obra, hará mucho daño ante la posteridad al teatro de Dumas. Por mucho talento que demuestre el poeta en *El hijo natural,* en *El amigo de las mujeres* y en tantas otras, cuando pasen nuestras costumbres y nuestras preocupaciones, esos dramas serán incomprensibles para la multitud; únicamente buenos para la lectura de los refinados que se deleitan con la frase hermosa y se absortan en el pensamiento profundo.

No son así *La dama de las Camelias* y *Demi-monde*, y por ello serán éstas joyas que queden en el teatro univer-

FELISA LÁZARO

sal. Mozo y fresco todavía el ingenio abundantísimo del poeta y su habilidad teatral suma, la humanidad que enérgicamente palpita en ambas obras, tendrá siempre un eco en el público de todos los tiempos y de todas las razas. Se perderá en *La dama de las camelias* la teoría de la redención de la cortesana, como se perderá en *Demi monde* el estudio de una clase; pero *Margarita Gautier* y *La baronesa D'Ange* quedarán como muy eminentes figuras de la literatura universal, de igual suerte que su novela *L'Affaire Clemenceau,* que sólo puede ser comparada con la *Madame Bovary*, de Flaubert.

***

Aquellas amarguras de Dumas señálanse en su carácter y en mil anécdotas de su conturbada vida. Aunque otra cosa se diga ahora del muerto, todos decían del vivo que su carácter era irascible, como fundado en satánico orgullo.

Conocida es su ruidosa cuestión con el pintor Jacquet. Habíale éste regalado un cuadro, y Dumas, que tratándose del negocio no sentía reparos, lo vendió en muy alto precio. Indignóse Jacquet é hizo una acuarela titulada *El judío de Bagdad*. El autor de *Demi-monde* reconocióse en el judío, y se apresuró á entablar un pleito contra el artista en nombre de la "inalienable propiedad de la fisonomía".

Este autor insigne de magníficos dramas, que al morir para esta vida terrenal y breve nace á la vida inmortal de la gloria, ha resuelto con la muerte el drama cruel de su propia existencia, el drama personalísimo de sus desencantos, el drama íntimo de su hogar harto familiarizado ¡ay! con el divorcio. Esposo divorciado y padre de una mujer divorciada, ¿no será la parte más sangrienta de su filosofía la que se lleva á la tumba este bastardo é hijo de bastardo que en sí mismo ha padecido lo efímero y quebradizo de los vínculos legítimos de la familia?

La eterna cuestión

10 Diciembre 95.

En su casa de campo de Pozuelo viven un antiguo militar, más ducho en las batallas de la guerra que en las de la vida, más habituado á las encrucijadas del enemigo en el campo que á las de los amigos en sociedad; su esposa María, un tanto novelesca y un mucho nerviosa, y la hija de ambos, Amparo, chiquilla recién salida del cascarón, mimada sin tasa por un padre sin recelo ni conocimiento de los peligros sociales ni de los misterios del corazón.

Amigo de la casa es Enrique Mendoza, soltero, joven y buen mozo, que si entró francamente en el corazón del marido, supo dar con el atajo sombrío del adulterio para llegar al alma de la esposa y con las veredas plácidas del primer amor para meterse en el pecho candoroso de la niña.

Mas no correspondió el buen Mendoza de igual suerte á los tres, pues si á la amistad del hombre dió en pago una inicua deslealtad, y al amor vituperable de la mujer un rápido hastío, al cariño de la niña respondió su alma de calavera encallecido con un amor vehemente, honrado,

fiel y generoso, verdaderamente nuevo en su escepticismo y en sus costumbres.

Este tardío despertar de sus delicadezas es la causa del drama, pues Mendoza al enterarse de su amor por Amparo y de la cabal correspondencia de ésta, sintió escrúpulos hondos y resolvió desaparecer de la escena, cortando con aquel matrimonio toda relación, ya que moralmente no podía establecer con él las relaciones filiales que habían de colmar las aspiraciones naturales de un cariño honesto.

ENRIQUE GASPAR.

Al despedirse provoca la desesperación de la niña que se confía á su padre; éste al enterarse se propone retener al fugitivo para casarlo con la muchacha, y aquel propósito del padre, revelando á María con la perfidia del amante la rivalidad inconsciente de su propia hija, enciende en ella los celos que lo descubren todo y plantean la tragedia tremenda de cuatro corazones azotados á un tiempo por el mismo furioso vendaval.

***

Tal es el asunto que en boceto nos ha ofrecido Enrique Gaspar, bajo el título *La eterna cuestión*. Boceto es la obra, pero el trazo de las figuras, el dibujo de los caracteres es bastante seguro, y los colores están apuntados harto justamente para que podamos creerlo cuadro completo.

En ese ambiente de verdad que Gaspar pone en todas sus obras, verdad en los tipos que están recortados de nuestra vida, verdad en el lenguaje que está reproducido de nuestra conversación cuotidiana — bien que de una conversación entre gente culta é ingeniosa, como el dramaturgo puede y hasta debe suponer la suya,—los caracteres resultan de una pieza y con propia alma, bien definida con admirable personalidad.

La del marido engañado, es una de las más hermosas figuras del teatro de Gaspar. Críticos apreciables, se asombran de que se haya dejado burlar por su mujer y por su amigo, porque esos críticos no tienen siempre la bondad de fijarse en lo que dicen. Si se fijaran, recordarían que así, y sólo así, ocurre en todo real adulterio. Si los maridos vinieran obligados á enterarse y á enterarse pronto, la sociedad sería un matadero suelto, y el amor adulterino la cosa más breve del mundo. La generalidad de los maridos no se entera nunca; ninguno se entera á tiempo, pues es de creer que si se enterara no lo consentiría, ya que no ha pasado todavía á la categoría de extraordinario honor el adornarse la frente con regalados cuernos.

Menos pudo enterarse el noble militar no educado ni avisado para esas asechanzas de la infamia. No es noble por santo, como el Orozco de Galdós; es noble, porque es hombre sano de espíritu y puro de conciencia. Si esto que en él se advierte desde que aparece y habla hubiera sido tomado en consideración por aquellos críticos, por seguro tengo que no se hubieran asombrado luego de su docilidad al engaño; pero la verdad es que un crítico no está obligado á tantas consideraciones indignas de preocuparle en su alto sacerdocio.

Igualmente reales é igualmente sólidas son las figuras del amante, de la mujer y de la niña, y yo no sé por qué ha de creerse inverosímil la situación que se establece entre estos tres personajes. Si no es raro, porque todos conocemos casos semejantes, ¿cómo ha de ser inverosímil? Tan no es inverosímil, que lo inverosímil sería precisamente lo contrario. El hombre que sostiene relaciones adulterinas con una mujer y que al lado de esta ve siempre una inma-

AMALIA (Sra. Tubau) — EMILIO (Sr. Balaguer)

ROSA (Rojas) — AMALIA — MANUEL (Sr. Thuiller) — FRANCISCO (Sr. Martinez)

MANUEL ROSA DON PEPITO AMALIA
(Sr. Mario)

DON PEPITO MANUEL ROSA

culada doncella, ¿es extraño que perciba el contraste tremendo entre la madre, toda deslealtad, y la hija, toda pureza? Y percibido el contraste, en toda su trascendencia moral, ¿es extraño que á la hora segura del hastío por el amor carnal torpemente gozado, siéntase la nostalgia del amor honesto buscado en vano? Esa tendencia ingénita á la sencillez primitiva que tanto más viva se siente cuanto mayor refinamiento se alcanza, ¿por qué no ha de manifestarse en el amor, como se manifiesta, por ejemplo, en el estómago que harto de cocinas fuertes y especiadas busca el manjar simple y sano? Si nunca se desea tanto la libertad, como en la prisión, ¿porqué el corazón prisionero de un amor que necesita esconderse, no ha de sentir ansias por la libertad de un amor que cara al sol pueda abrirse? Si el mismo cansancio material que inmediatamente sigue al placer, eso que pudiéramos llamar melancólico crepúsculo de los sentidos, predispone á cierta beatitud, á una delicada infinita ternura que todos hemos sentido, ¿por qué no suponer al Mendoza del drama de Gaspar vislumbrando en la tormenta del amor inconfesable, el cielo sereno del amor legítimo; en el cansancio sin reposo del placer adulterino, la dulce y tranquila fatiga del placer santificado? En el lecho robado, del que hay que huir apenas se llega, ¿cómo no pensar en el propio?

Pues por este natural estado del ánimo de Mendoza, explícase su amor á Amparo, y por una instintiva repugnancia que todo espíritu no encanallado siente del incesto, explícase que reflexione, y huya de la madre á quien ya no ama y de la hija en quien ya adora.

Por esto es admirable el tercer acto del drama, no sólo la escena que unánimes han elogiado los críticos y el público, sino todas las del acto. Terminado el segundo con una escena entre el padre y la niña, que es un idilio de todas las ternuras, aquel tercer acto de vibrante é intensa fibra dramática es una elegía que llora y que sangra, de todas las pasiones hostigadas por terrible fatalidad.

Fatalidad implacable para todos: para el amante á quien arrebata en un momento el cuerpo que acarició y el alma que codicia; para la mujer á quien de una vez despoja del

hombre que la enloquece, del cariño filial que la desdeña, del honor que se enloda y del marido que le vuelve la espalda; para el esposo que pierde en un solo naufragio la fe en la amistad, el nombre sin mancha, la confianza en la mujer y la alegría de la hija; y para la pobre niña inocente que con la culpa de los demás se entera de la baja condición del amado, del pecado imperdonable de su madre, del infierno en que su padre se consume, de su propia desdicha sin horizontes de esperanza.

Este es el pensamiento de Gaspar, la solución más cruel, pero más humana que en el arte ha alcanzado la eterna cuestión del adulterio. El pecado castigado con el pecado mismo, con su propio drama que sólo puede terminar la muerte. La falta purgada en sus propias dolorosas consecuencias. La deslealtad de la mujer castigada con las angustias de la madre; el juez y el reo es un mismo cuerpo; la cadena no puesta al pie, sino incrustada en el corazón; el estigma no en la frente, sino en la propia alma sin arrugas que lo encubran con los años, sin afeites que lo disimulen con la hipocresía.

Un drama que tiene por dentro todo esto y mucho más que aquí no cabe, y que por fuera es la obra correcta de admirable artista, ¿no es drama digno de mejor suerte que la que le depararan un público ineducado y una crítica impresionable.

VOLUNTAD

20 Diciembre 95.

—¿Qué tal el estreno de Galdós?

—A mí me gusta.

—Pero la obra ¿es buena?

—A mí me gusta.

—Pero ¿el público...?

—A mí me gusta *Voluntad.*

Y como en el cuento de la buena pipa, es posible que no acabáramos nunca, pues no me atrevo á definir si aquello fué éxito ó fracaso, ni aventuro opinión sobre la que el público formase. Aquello fué algo raro, un público extraño y un éxito anormal. Se oyeron aplausos harto ruidosos para que se puedan cargar en la cuenta á la amistad, pues no es presumible que hombre tan uraño como el Sr. Pérez Galdós tenga tantos y tan bien dispuestos amigos. Se oyeron siseos, que á veces se producían con la impertinencia de una conjura, y que á veces parecían sincera expresión de un sentimiento espontáneo.

Amistad llamada en auxilio y hostilidad dispuesta á la emboscada, ó legítimo agrado y espontáneo disgusto, creo de todas maneras que el aplauso fué prudente, sin provocación ni jactancia, y que la protesta fué indiscreta, irrespetuosa, con más de la satisfacción del enemigo, que de

aquella cortesia que siempre se debe al talento, aun en sus yerros.

Esto aparte de que yo no creo yerro, sino acierto dichosísimo la *Voluntad* de Galdós, y me parece que los censores de anoche hubieran expresado mejor el estado de su ánimo diciendo que no lo entendían, que dando indiscreta salida á sus irreflexivas censuras.

Ese es el defecto que yo veo en *Voluntad*, como lo veo en las anteriores obras dramáticas del autor de *Lo prohibido;* su teatro no es para todo el mundo. Labor profunda de refinado, intelectual más que imaginativa, con gran belleza en las ideas, con gran sencillez en la forma, simbolista á su modo y trascendental á su manera, ni el menestral honrado del paraíso, ni la marilinda hastiada del palco, ni el burgués con puño de oro de la butaca, están hechos para entenderla ni, por consiguiente, para gustarla.

EMILIO MARIO, HIJO
Autor de *El Libre cambio*

La comedia nos ofrece, más que aventuras conmovedoras, estados interesantes de alma; más que las peripecias de una novela, nos da el autor la evolución de dos espíritus. Hay una tienda en bancarrota y un amor en quiebra que el desenlace reduce á suspensión pasajera de pagos; pero la historia de aquellas aventuras comerciales y de

aquellas desventuras amorosas no pasa de ser el fondo del cuadro, en el cual las figuras culminantes son lo esencial.

Y estas figuras, la de *Isidora* y la de *Alejandro*, son dos hermosos y muy cabales estudios Puede resistirse á ellos la muchedumbre bullanguera: quien medite y se fije, debe rendirse á su bella y justísima realidad.

Cierto es, por desgracia social, que abundan más los Alejandros que las Isidoras; pero éstas no son una invención del poeta. Le habrá añadido el pensador perfecciones que sueña y desea para la realidad de la vida; pero no son inverosímiles esas perfecciones ni se escapan del marco en que las ha puesto el dramaturgo.

En esas dos privilegiadas figuras teatrales pone Galdós el drama contemporáneo por esencia, el drama terrible de la voluntad. Voluntades á obscuras ó voluntades sin energía ó voluntades esclavas de convencionalismos y conveniencias, la sociedad contemporánea compónese de gentes que no *saben*, de gentes que no *pueden* y de gentes que no *deben* querer. En todos los órdenes de la vida, en las costumbres, en el arte, en el trato de gentes, en la política, en todo, ¿dónde está el nervio de la voluntad? ¿Dónde se advierte el propósito grande, claramente visto y hondamente querido? Aquellos mismos casos de hombres que pasan por tener una voluntad, por ser un "carácter", ¿no son más bien voluntariosos que no saben lo que quieren y que sólo van á la imposición violenta de sus mal discernidos caprichos? Así como nuestros reflexivos de hoy no reflexionan para ver todas las fases de una idea ó de un propósito, sino para convencerse á sí propios de que lo que ellos discurren es lo mejor y lo único, de igual suerte nuestros enérgicos sólo se valen de la energía como instrumento del orgullo, como arma y vehículo de una soberbia sin base. Y estas son las excepciones contadas de aquellas personas, políticos ó artistas, en quienes la gente señala "un hombre". La generalidad compónese de débiles, de reblandecidos cerebrales y de blandos de corazón, almas sin luz y sin norte y sin fuerza.

Esto es lo que aparece en la comedia de Galdós. Los padres de Isidora son débiles que dejan perecer la casa y que

malcrían á los hijos. El padre de Alejandro fué un degenerado arrastrado por la fatalidad, negación categórica de la voluntad, al suicidio. Isidora misma, que pasa por ser la personificación de la voluntad, dejóla que flaquease en el trance de prueba, y se fugó con Alejandro. Por esto el comienzo de la comedia es de doloroso pesimismo. El fracaso de Isidora puede significar que la voluntad es imposible, pues hasta las que parecen mejor templadas sucumben á una ú otra sugestión.

LUCRECIA ARANA

Claros indicios de esta tendencia negativa del poeta se nos ofrecen también en el segundo acto; pero ya en el tercero, al concluir la comedia, el sentido de Galdós es una afirmación corroborante: la voluntad lo puede todo, de tal suerte que aun su misma flaqueza por Alejandro sirve á Isidora para salvarlo del suicidio, herencia moral de que se agarra en el trance de perder la herencia material en la quiebra de su administrador.

El pensamiento, como se ve, es hondo y de legítima y escrupulosa moralidad. Pensamiento dominante en las ideas de Galdós, en esa filosofía suya que es la más con-

Escenas de ***LA CANTINA***, de Melitón González.

FABIANA CARRERO (Lasheras) (Rubio) AGUSTINA (Pino) STO. BAUTISTA (Nortes) NASTASIA (Valverde) OROSIA (Rodríguez)

LA CANTINA.— Sainete estrenado en Lara el 17 de Enero.

AGUSTINA STO. BAUTISTA CORNETA (Valle) OROSIA NASTASIA CARRERO

[illegible], acaso la única bien definida, en la litera[illegible] contemporánea, no es extraño que él infor[illegible] la mayoría de sus obras teatrales. En [illegible] *La loca de la casa* y en *Los condenados*, hay [illegible] dramas de la voluntad, pero disimulada ésta [illegible] causas ocasionales del conflicto: en *Voluntad*, [illegible] el título, ella lo es todo. Acaso por esto es [illegible] que las otras, menos asequible para el vulgo, [illegible] masa social que es, sin embargo, admirablemente [illegible], el medio en que Pérez Galdós ensaya su idea.

Velay y Voluntad

La fracasada comedia de Cano—*Velay*—y la comedia [illegible] de Galdós—*Voluntad*—no guardan entre sí otra [illegible] ni tienen otro derecho para venir juntas á una [illegible] que el haber sido estrenadas durante la misma se[illegible]. Aparte esto, acaso no pueda soñarse contraste más [illegible] de procedimientos teatrales que el que se ofrece [illegible] esas dos obras.

Velay es una comedia que se pretendió dar como de com[illegible] acción. *Voluntad* es comedia de acción sencillísi[illegible]. Pérez Galdós ha hecho en su obra estudio profundo de [illegible], exposición sólida de caracteres: en la comedia de Leopoldo Cano no hay ni un solo carácter, no tiene alma ninguno de sus personajes. El lenguaje de *Voluntad* es de encantadora sencillez, prosa exquisita y fluída: el lenguaje de *Velay* es de empalagosa falsedad, versificación retorcida y violenta. Todo es superficial y efímero en la comedia del autor de *La Pasionaria*, los monigotes que se ofrecen como personajes, el pensamiento anémico, las imágenes de hojarasca, la gracia que es de burda caricatura: en la comedia del autor de *Realidad* todo es trascendental y profundo, los personajes que son símbolos, el pensamiento que es varonil, las imágenes que son robustas, la gracia que vibra.

Acaso en esta misma disparidad substancial de las dos obras, entre las cuales no hay de semejante más que la

letra inicial de sus títulos, está la razón del fracaso completo de la una y del discutido aplauso de la otra.

Viene la de Leopoldo Cano demasiado tarde: la de Pérez Galdós viene demasiado pronto. *Velay*, tal vez hubiera triunfado hace diez años: el triunfo de *Voluntad*, dentro de dos lustros, hubiera sido ruidoso y completo.

El público candoroso de Eguílaz acaso hubiera tomado muy á gusto *Velay:* el público que la posteridad reserve, público intelectualista y culto, á Ibsen, á Meterlinck, á Sudermann, acaso se hubiera entusiasmado con *Voluntad*.

Dicho se está en ello que Galdós lleva á Cano una gran ventaja. *Velay* puede perder toda esperanza, porque su único público está enterrado. *Voluntad* puede esperarlo todo, porque su público es el del porvenir, el de mañana quizás. Deseemos, pues, á *Velay* el olvido eterno para su derrota, y saludemos en *Voluntad* al futuro vencedor.

La mujer de Loth

Respiciensque uxor ejus post se, versa est in statuam salis.

Te equivocas, lector. No será esto un sermón, á pesar de encabezarlo con tal epígrafe. Ni siquiera trato de sermonear á mi ilustre amigo el maestro de castellano D. Eugenio Sellés, cuyo último drama, estrenado, el 24 de Enero en el teatro Español me parece una verdadera desgracia para el autor y para cuantos en él admiramos uno de los mejores talentos de España. Sermón y muy áspero merecen aquellos errores, pero no soy quién para pronunciarlo, ni aun con el carácter de afectuosa plática, ni hace falta el sermón después de la frialdad del público en el estreno y de la prensa al día siguiente.

Debajo del título *La mujer de Loth,* anterior quizás en la mente de Sellés á la obra misma, creo que vió el poeta un gran drama; pero no lo ha hecho. Uno y muchos dramas portentosos pueden salir de la bíblica enseñanza. En los amores del *Pedro* y de la *Isabel*, de Sellés, hay seguramente uno de esos buenos poemas escénicos; pero no ha dado con él el autor de *El nudo gordiano.*

A mi juicio, este fracaso depende á la vez de dos circunstancias: la de no haber explicado estrictamente el pasaje bíblico, y la de haber querido demostrar demasiado una

tesis romántica, anacrónica y, por tal, inadmisible en las preocupaciones del espíritu contemporáneo. Procuraré dejar en claro mi pensamiento; pero antes, como no todos los lectores de esta crónica conocerán el drama, bueno es exponer su asunto.

***

Es el general H. un purísimo aristócrata enamorado de su abolengo y de su clase, celoso de sus prestigios y de su autoridad sobre la familia, y el público traba relaciones con él en el momento de haberse terminado un pleito secular entre las dos ramas de aquella noble estirpe, sobre posesión de algunos trofeos y armas tradicionales en la casa. La reconciliación va á consolidarse mediante matrimonio de Jaime é Isabel, representantes de una y otra rama hasta entonces en pugna.

Para ello hay una pequeña dificultad. Isabel y Jaime no sólo no se aman, sino que han puesto ya en otra parte sus amores. Isabel ama á su profesor de dibujo, Pedro, un pintor joven y audaz, con el cual está en correspondencia, que cambian en la boca de una de las armaduras nobiliarias. Jaime ama á Ascensión, profesora de inglés de la chica, hermosa mulata cubana educada en los Estados Unidos, la cual corresponde vehementemente á la pasión del aristócrata.

De ambos amores vence, en un supremo esfuerzo de la autoridad paternal, el recuerdo de lo que se debe al decoro de los propios pergaminos, é Isabel cede en cuanto se le habla de la noble herencia solariega que hay que perpetuar, como cede Jaime cuando se le dice que va á manchar aquella prosapia ilustre, no ya con la sangre de una mulata hija y nieta de esclavas, sino con la sangre de una mulata habida de bastardos amores.

Cásanse los primos, se van al *tour de noces* habitual, y al volver y reunirse á sus padres que los esperan en un balneario, quiere la casualidad que en el propio balneario estén Pedro y Ascensión. Aquél solicita á Isabel, Jaime solicita á la mulata. Solicitudes en vano, porque si el público

ve que aquellos amores no han decaído, ve que tampoco ha decaído en ninguna de las solicitadas el sentimiento del propio decoro, y el drama acabaría sin desenlace si la indiscreción de aquellos enamorados, que para reñir sus batallas toman por campo la sala de un balneario, abierta á la curiosidad de los bañistas, no diera pretexto á la murmuración y al sacrificio.

En efecto. Pedro, en escena con Isabel, invítala á seguirlo, con tal vehemencia, que le besa las manos, y los sorprenden. Por una serie de casualidades, tan extrañas unas como otras, los maliciosos se figuran que la acariciada es Ascensión; Jaime lo oye y lo cree, y llega rabioso de celos é insulta cruelmente á la institutriz. En esta triste labor le ayuda el general que acude... Ascensión niega; pero no delata á la verdadera culpable, si culpa hubo en aquellas caricias apenas consentidas... La injuria arrecia tanto, que parece que va á ceder la injuriada; pero al fin triunfa de la lícita venganza la natural bondad, y si Jaime no la quitara brutalmente de delante de la puerta tras de la cual ampara á la esposa culpada, no se descubriría la verdad ni el sublime sacrificio de la desdeñada Ascensión.

No está claro el final, ó no lo percibimos nosotros claramente; mas nos parece que el único desenlace es que Jaime encuentra muerta á su esposa, y que cae el telón, demasiado rápidamente para lo que deseaba la curiosidad del público, demasiado lentamente para lo que necesitaban los prestigios del autor.

***

Salvo las escenas del primer acto entre el general y sus nietecillos, en las que hay un trozo de prosa magistral, movimiento y novedad escénicas, inspiración, en suma, todo en la obra me pareció defectuoso.

No hay caracteres en el drama, porque sus personajes son el fruto de un romanticismo incomprensible para nosotros. Aristócratas y plebeyos, blancos y mulatos revelan un absoluto desconocimiento de la realidad, descoyuntada por el afán de dejar en pie no sabemos qué tesis trascen-

dente. Aquel general es un viejo chocho por sus pergaminos; Jaime, un niño tonto que sólo desiste de casarse con una mulata cuando sabe que es hija natural, como si fuera cosa corriente que los mulatos sean hijos legítimos; y Ascensión, una "mulatica parejera", como dirían en su tierra, incomprensible como su madre para cuantos conozcan lo que fué la esclavitud de los negros.

La forma, aquellas frases brillantes de que se agarraron á la hora de la derrota los leales, no es admisible en el teatro contemporáneo. Será bonito por fuera; pero es falso é intolerable. Aquellas sartas de comparaciones, unas manoseadas, otras inexactas, que no añaden plasticidad alguna al concepto, son enojosas y contraproducentes, pues tienen en perpetua distracción del espíritu de la obra á los espectadores.

MARÍA MONTES

Como drama de pasión, pues, no podía triunfar *La mujer de Loth,* porque nadie puede conmoverse con pasiones inventadas de maniquíes, y tampoco podía triunfar como drama de tesis.

La tesis, la idea de Sellés que debe el público deducir

es, según palabras de un crítico oficioso, ya que *oficialmente* no se nos ha dado, lo siguiente:

—*No determinéis en absoluto vuestra vida por el impulso del pasado. Cada cual es y debe ser hijo de sus propias obras.*

Lo que aplicado al caso de la de Sellés se puede interpretar en esta forma. El aristócata D. Jaime debió casarse con la mulata, y la noble D.ª Isabel debió casarse con Pedro. Para mejor afirmarnos en que tal es el pensamiento de Sellés, aquí está la interpretación que le da un distinguidísimo cronista de Madrid, acaso el único en cuya revista todo es encomiástico para *La mujer de Loth:*

Somos lo que somos, no lo que fueron nuestros generadores; nuestro yo, *por sí lo es, no por lo que adherente y por fuera hayan podido superponerle generaciones de escogidos; el origen no es nada, el pasado no pesa; los antecedentes—puramente en lo que toca al ente moral—no hacen, ni afirman, ni mejoran, ni empeoran; el bueno lo es por sí, no por respetos á la bondad heredada ó escrita en el historial de su ascendencia, ni el malo se hace por las mismas causas. El agua que forma el lodo, agua pura es y fácilmente se muestra cuando el sedimento baja al fondo. ¡Qué hermosa verdad y con qué soberbia energía se afirma en* La mujer de Loth!

***

Pues eso no es el sentido bíblico de la aventura de Loth ni puede ser admitido en nuestro tiempo.

La interpretación que le da Sellés me parece tan *abusiva,* como la que le ha dado la musa burlesca al no ver en el castigo providencial más que una pena impuesta á la curiosidad femenil. Tan fuera de la recta intención del texto sagrado, me parece el decir que se castigó en la mujer de Loth su último saludo á lo pasado, como el decir que se castigó su curiosidad por el extraordinario espectáculo de una lluvia de azufre y fuego.

San Lúcas, que es seguramente el mejor y más autori-

zado intérprete del pasaje bíblico dice (cap. XVII), según la traducción del padre Scio:

"*En aquella el que estuviere en el tejado y tuviere sus alhajas dentro de la casa no descenderá á tomarlas, y el que en el campo, asimismo no torne atrás.*

Acordáos de la mujer de Loth.

Todo aquel que procure salvar su vida la perderá, y quien la perdiere la vivificará."

El mismo padre Scio lo aclara, si aclaración necesitase, en estos términos:

"*La pena que sentía la mujer de Loth dejando sus bienes, la hizo volver la cabeza para ver lo que pasaba, contra la orden de Dios.*"

San Agustín, al tratar el asunto, dice que la sal es símbolo de la sabiduría, y cuando el Señor encarga á sus discípulos que se acuerden de esta mujer convertida en sal, les advierte que sean sabios y escarmienten en su cabeza, no mirando jamás hacia atrás *como si conservasen aún algún gusto de los bienes que han dejado.*

Creo que de estos irrebatibles textos se infiere, que Dios castigó, no la mirada hacia lo pasado, sino el apego á los bienes terrenos perdidos. Es decir, que el consejo, la máxima de conducta que se deduce, no es ese menosprecio para nuestro pasado, para los deberes á nuestra ascendencia, para los vínculos con nuestros generadores, sino para el bien material que se deja á la espalda, ó sea el desprendimiento de los mundanos placeres y riquezas. ¿Ni cómo podía aconsejar Dios lo que Sellés aconseja, si el influjo de la tradición espiritual, la fuerza de la herencia religiosa es uno de los grandes y esenciales factores del cristianismo? ¿Qué es la fe, sino una herencia sagrada?

Y si es una herejía religiosa el pretender que riñamos con nuestro pasado, sea este como sea, es también una herejía científica, imperdonable en hombre como el señor Sellés tan al cabo de todos los movimientos del espíritu. Sobre el entendimiento, sobre la voluntad y sobre el cuerpo, lo pasado es de pesadumbre inevitable. Pesa en lo que discurrimos, y es un influjo intelectual; pesa en lo que hacemos, y es un influjo ético; pesa en lo que somos, y es un

influjo físico Se heredan las ideas, se heredan las virtudes, se heredan los vicios, lo mismo que se heredan los humores. ¡Pues no faltaba más sino que no pudiera el alma transmitir algo de ella misma con el epitizoario misterioso que significa la generación!

Claro está que no es lo pasado ni puede ser la única fuerza; claro está que si lo pasado pesa, lo porvenir atrae; claro está que el medio modifica lo pasado, que la educación atenúa su influjo; claro está que existe la degeneración, la metamorfosis incesante; pero si la permanencia de lo pasado no fuera una verdad, ¿podría serlo la degeneración? Si no se transmitiera algo, ¿qué es lo que habría de degenerar?

Cierto es que ha habido revoluciones políticas con eco formidable en las literaturas que han pretendido romper esas relaciones de lo presente con lo pasado; pero ello no ha sido más que un sarampion benigno, uno de tantos, y me parece que no está ya el Sr. Sellés en edad de sufrir el sarampión. Aquellas revoluciones políticas han servido para dejar en la conciencia general y en algunas leyes el principio moral de la rehabilitación posible. No pesan sobre los hijos las culpas de los padres; no es el derecho divino factor en la suerte ni en la constitución de los pueblos; pero ni se producen todavía hombres por generación espontánea, ni los pueblos viven á espaldas de lo que fueron, con sus derechos y sus compromisos históricos.

En el mismo drama de Sellés no era menester sacar de quicios la enseñanza bíblica para decir que el aristócrata blanco se puede casar con la mulata bastarda, y que la aristócrata rica se puede unir al plebeyo pobre. Hubiérase podido invocar á Loth si Isabel, por ejemplo, retrocediera en su amor á Pedro, para mirar al pasado y sentirse atraída por las riquezas y por los honores de la casa nobiliaria que podría perder; pero no se puede invocar porque desista de aquella boda ante el consejo de su padre, impuesto en nombre de lo que á ella misma se ha enseñado que es una necesidad del decoro de la familia.

Dejemos, pues, en su salada escultura á la pobre mujer de Loth; no digamos enormidades como esa de que "el

pasado no pesa, los antecedentes no hacen, ni afirman, ni mejoran, ni empeoran", y volvamos al drama.

***

No hay el drama que anunciaba el título, ni hay tampoco uno de tantos dramas sobre el manoseado conflicto entre la autoridad paterna y el amor sexual. Por parte de Isabel no hay conflicto, pues inmediatamente cede á las advertencias de su madre y rompe con Pedro, sin abrigar siquiera, según se ve luego, la mala intención de dar al amado en el adulterio lo que no puedo darle en el matrimonio. Tan es esto así, que si Jaime no hubiera estado enamorado de Ascensión, habría sido feliz la aristocrática pareja, pues cuando después de casada la encontramos, no es el amor de Pedro lo que la atrae, sino el desamor de Jaime lo que la empuja.

D. Eduardo Hidalgo

Popular editor de obras teatrales, fallecido en Madrid el 7 de Marzo de 1896

Tampoco hay este drama, por tal conflicto, en lo que se refiere á Jaime, pues éste no cede tanto al consejo paterno, cuanto al hecho que su padre le expone de que Ascensión es hija natural de una esclava y su amo. Podía haber este otro drama cuyo pensamiento fuese la rehabilitación de la bastarda; mas también de este drama huye el Sr. Sellés, pues Jaime, el

único que podría sostener la rehabilitación, tiénela desde el primer momento por cosa imposible.

Los amores de esta pareja podrían haber servido para otro drama, para el drama de razas en un grado más elevado y por un aspecto social más hondo que la celebérrima novela *La cabaña de Tom;* pero también éste se escapa á la musa de Sellés, vacilante y temerosa por la influencia del error inicial.

Es decir, que teniendo en *La mujer de Loth* el germen de cuatro dramas, el que propiamente caía bajo aquel título, el del conflicto entre el respeto filial y el amor, el de la rehabilitación de la bastarda y el de la equiparación de las razas, mediante la cultura del tiempo y de la educación, el Sr. Sellés los ha atropellado todos y no ha hecho ninguno.

Todo es allí confuso, laberíntico, desde los personajes hasta las palabras, y por esto no hay interés, pasión ni finalidad posible, sin que pueda salvarse de toda la obra más que, en el fondo, la figura de Ascensión, y en la forma, las ascenas del primer acto, entre el general y sus nietos.

Sobre la misma figura de Ascensión hay mucho que decir, no poco que censurar. No es criatura que puede tratar la musa romántica que á Sellés ha inspirado *La mujer de Loth*, ni es asunto que encuentre muy propicio al público en estos momentos en que, con ocasión de la guerra de Cuba, se habla de los mulatos de Maceo como de hordas salvajes, de imposible civilización y cul ivo.

parramado el maestro Chapí unos cuantos trozos de deliciosa música.

La música de *El cortejo de la Irene* es de aquellas qu hicieron decir á un insigne crítico extranjero:

—Con el arte y la inspiración que estos maestros derrochan en esos juguetillos, tendrían un italiano ó un francés para hacer una ópera.

Aunque creo que bien se están en los juguetes ese arte y esa inspiración, sin meternos en más *partituras* de caballería, hay que convenir en que realmente asombra que para el solaz de una hora se sienta y se escriba tanta y tan buena música. Ocho piezas hay en *El cortejo de la Irene*, y siquiera no sean iguales en mérito ni en originalidad las ocho, todas son muestras del talento y del *savoir faire* de un consumado *musicista*.

ISABEL BRÚ en *El cortejo de la Irene*.

Paréceme vulgar el coro de entrada; creo un feliz acierto la descripción musical del gracioso tipo del *Natillas*, aunque únicamente iniciada, sin desentrañar los efectos que apunta; me parece el intermedio una pieza excelente, siquiera la afeen en el final unas cuantas abusivas y bruscas sonoridades ya rutinarias en el señor Chapí: no tiene saliente el coro con bailables, en tono

de seguidillas; la marcha de la conjuración, llamémoslo así, bien que espléndidamente instrumentada, se me figura incompleta; pero las otras tres piezas del juguete son, á mi juicio, de lo mejor, de lo más inspirado, de lo más justo, en la obra del distinguido maestro.

El dúo, con una frase musical que es "un hallazgo", es sencillamente admirable, no mejor al principio que al final, sino igualmente bueno en todas sus partes. Pienso que no se apreció tan entusiásticamente la segunda como la primera mitad, porque la interpretación fué defectuosa y dieron los artistas á aquella última parte un sentido distinto del que reclamaba el espíritu de la melodía. Aquel amor que nace en la calle de Alcalá, en medio del bullicio de una tarde de toros, con todo el color y toda la alegría de esa fiesta sin igual de las almas y de las cosas, siéntelo el público al través de la música que pinta el amor y describe gallardamente el espectáculo. El dúo empieza con las suavidades melancólicas del recuerdo, adquiere luego los bríos de la gentil pintura del cuadro popular y acaba con la melosa placidez de la reconciliación de los amantes. La Brú y Ripoll, que dijeron con sumo acierto la frase inicial, dieron al último pasaje del dúo un acento de tristeza que no le cuadra y que amenguó el efecto de aquella instrumentación siempre exacta, felizmente cortada de trecho en trecho por el repiqueteo alegre de los cascabeles y el brioso rasguear de la tralla.

La pieza con que comienza el cuadro en el corral de la Irene es graciosísima, y el final un magnífico concertante que, á mi juicio, el público no apreció debidamente.

María del Carmen

Para mirarla mis ojos;
para quererla, mi pecho:
para dormirla, mis brazos;
para guardarla, mi hierro.

Así como en *La Dolores* la copla famosa, este precioso cantar es en *María del Carmen* el *leimotiv* de la obra. Otra vez acude Felíu y Codina en busca de inspiración á la musa popular; en solicitud de asunto á las pasiones entre el pueblo, y en demanda de colorido y de ambiente á la vida provinciana junto á la madre tierra, á la rusticidad de costumbres de los humildes; á algo que en el teatro se ofrece con todo el encanto de lo nuevo, casi, casi de lo exótico y virgen.

Hastiados del medio aristocrático y del medio burgués en que se desarrolla todo el teatro español contemporáneo, nuestros ingenios pasan de largo sobre la clase media é ignorada, con sus grandes dramas de miseria en disimulo y caen en el pueblo con sus pasiones sin atenuantes de la educación, con sus vicios sin disfraces de la decencia. Acaso *Voluntad*, de Galdós, sea el único drama y la única comedia en que nuestro teatro se abre para esa infeliz mesocracia, laboriosa sin recompensa, luchadora sin triunfo, predestinada al perecimiento sin haber conocido un momento de satisfacción, ni un alto en el camino, ni una florecilla en el páramo. Para el pueblo, el teatro ha abierto de

par en par, en estos últimos años, la puerta de los grandes éxitos y hasta los altos ventanales abiertos sobre la posteridad. *La Dolores*, *María Rosa*, *Juan José*, *María del Carmen*, dramas inspirados por el pueblo, inscriptos están en el repertorio que priva, é inscriptos deben ser en el libro de oro de la literatura contemporánea.

Porque es lo cierto que el influjo del pueblo en esos dramas, no se advierte sólo en que sean del pueblo sus personajes, sino también en que han impuesto á las obras una naturalidad y sencillez de lenguaje y de procedimientos, y una verdad de pasiones y de ideas poco frecuentes en nuestro teatro conceptuoso, efectista, doctrinario y entumecido por el encogimiento de irreductible convencionalismo. Los demócratas del otro jueves dirán y dicen que eso es el ambiente refrigerante del pueblo que lo renueva todo: yo creo mejor decir que eso es la naturalidad, la santa verdad de clases más apegadas á lo primitivo que en otras se ha perdido por la degeneración fatal ó por la cultura artificiosa.

Esto, aparte de la exageración con que al través de los cristales de una profunda simpatía, acaso inconsciente, de aquellos autores, se nos ofrece el pueblo; pues por este aspecto filosófico, sociológico á su manera, aquellos ingenios no solamente presentan en escena el pueblo, y el público no sólo lo acoge con aplauso, sino que también ingenios y público desembozadamente lo adulan. Si en el pueblo abundasen la nobleza de pasiones y la generosidad instintiva y la pureza ética que aquellas obras suponen, no habría que mirar con temor los errores presentes que son el germen latente de las futuras catástrofes. ¿Cómo no recordar —y yo lo he recordado varias veces—en ese reverdecimiento de teatrales simpatías por los desheredados del andamio y del campo, las simpatías literarias que en el antiguo régimen francés conquistaran, aun entre las marilindas de la Corte, los que fueron luego vencedores en el 89, terroristas en el 93, novísimo é imperante régimen en nuestro siglo que muere con los mismos síntomas en los propios estertores?

En la Huerta famosa de Murcia, desarróllase la acción

de *María del Carmen*, que se inicia y acaba en doce horas, con lo cual queda dicho que los partidarios de la unidad de tiempo en la antigua retórica deben recibir con singular aplauso el nuevo drama de Feliú y Codina.

ISABEL BRÚ en *El cortejo de la Irene*

La protagonista, en cuya interpretación puso María Guerrero todos los bríos de su alma de gran artista, es una hermosa huertana, mujer ante todo y, como tal, enamorada con energía para guardar la fe jurada á su amante, con delicadeza para expresar su amor y con abnegación generosa para sacrificarle su felicidad y hasta su vida. Se ha dicho que no es un carácter, porque le faltan aquellas complejidades de alma que gustan á ciertos paladares. Yo creo que es una mujer como la *María Rosa* de Guimerá, como la *Dolores* del propio Feliú, con alma insignificante de pájaro en las circunstancias plácidas y normales, con alma fuerte de heroína y de martir en los trances penosos.

Su novio, *Pencho* (expresión familiar de Fulgencio en aquel país), hirió gravemente en riña, por rencillas de pueblo sobre aprovechamiento de aguas, al hijo del cacique

del lugar y de toda la Huerta, dándose luego á la fuga. *María del Carmen*, sabedora del crimen y aterrada de sus consecuencias, á la vez que codiciosa del regreso de su amado, dedícase á desarmar los odios del cacique y de su hijo contra Pencho, y se convierte en la enfermera más solícita del herido, al amparo de su parentesco con aquella familia y de la sencillez de costumbres imperantes en los pueblos. El herido, *Javier*, enamórase de su enfermera, y á medida que la herida exterior del pecho se va curando, va ensanchándose la herida interior del amor naciente, y al propio tiempo entran en el corazón los tubérculos de una pasión devastadora y en los pulmones el microbio de una tisis galopante.

Aparece *Javier* en la escena (personificado maravillosamente por García Ortega, quien con esta figura de singular relieve dramático refresca los laureles que conquistara en el *Lázaro* de la *Dolores),* y desde el primer momento adviértesele herido en el espíritu y en el cuerpo: la cara triste, la tez descolorida, el respirar fatigoso, el andar vacilante, la excitación febril con que habla á *María del Carmen*, la desesperación con que implora su afecto, la tristeza con que recibe sus desdenes cariñosos y enérgicos á la vez, dicen al público por dónde ha de venir el drama.

El padre de *Javier*, el tío *Matica*, cacique omnipotente y atrabiliario que en Donato Jiménez tuvo inspirado creador, desea con toda su alma aquella boda que cree el único remedio para las cuitas morales y para los padecimientos físicos de su hijo. En aquel hombre, el cariño paternal se sobrepone á todo, y por él renuncia una vez á mandar y suplica á María del Carmen que acepte aquel esposo enamorado y rico. María del Carmen, entera en su amor, resiste á tan halagüeñas perspectivas; resiste á sus propios padres, deliciosos tipos de labradores interesados y ambiciosos en cuyo *menaje* lleva la mujer los pantalones y la iniciativa; resiste á la murmuración del lugar que la cree olvidada del ausente perseguido y rendida al presente poderoso, y á todo resistiría, si no tuviera que ceder á su propio amor que la requiere á un nuevo sacrificio.

Pencho no fué juzgado ni sentenciado por falta de prue-

MARIA DEL CARMEN

bas materiales; pero el tío Matica las tiene. Conserva en el fondo de su arca la faca con que se consumó el delito, y en aquella faca hay señales que dicen que es de Pencho. Pues bien, en el afán de salvar á su hijo, pasa el pobre cacique por que María del Carmen mienta un amor falso á Javier, siempre que se case con él, y le dice:

—Tengo en mi poder la perdición de Pencho, la navaja con que mató á mi hijo; cásate con éste, y te la entrego, y Pencho estará en salvo.

Mientras Pencho está en Orán, no hay peligro, piensa María del Carmen, y tampoco cede; pero sabe que Pencho ha vuelto atraído por los celos, despiertos en su alma á la noticia del supuesto amorío de su novia con Javier, y otra vez se sacrifica, otra vez inmola al amante no sólo su amor y su felicidad, sino hasta la buena opinión que de ella él tenga.

Van á celebrarse los esponsales, y Pencho, un mozo enamorado como se enamora en la realidad la gente, con locura, con pasión que desprecia todo peligro, logra acercarse á María del Carmen, y hay entre ellos un diálogo de soberana y simple hermosura, que es uno de los mejores pasajes de la obra. La moza le cuenta cómo por él hizo el sacrificio de curar al herido, y cómo por él hace el sacrificio nuevo de admitirlo en matrimonio. Pencho deplora el primero que le hizo padecer celos amargos, y se opone resueltamente al segundo que le permitiría vivir en libertad, pero en una libertad miserable, porque no la alumbraría su amor mentido á otro, ni sus caricias á otro prestadas. Antes que consentirlo, se delatará como autor del delito todavía sin castigo

Y, en efecto, Pencho se delata en tal forma, que la justicia va á proceder contra él; mas antes de que lo prendan, Javier, que ansía matarlo, que no lo acusó porque, como buen levantino, no fiaba á la sociedad la venganza del agravio propio que quería tomar por su mano, exige á su padre la presa, y esconden al delincuente entre los tres: el padre, por calmar la fiebre de su hijo; éste, por batirse con el rival odiado; María del Carmen por hacer un supremo esfuerzo para salvarlo.

ANTONIA CONTRERAS

Viernes
21
FEBRERO

Pero, ¿vamos á publicar ese retrato tan atrasado?

—Sí, señor, y por lo mismo que es tan atrasado, porque así da idea de lo que era la distinguida actriz que ayer muriera en València. Sin ser vieja, conservando en su rostro rosas fragantes de otoño, ya que no frescos jazminez de primavera, sin tener que disimular bajo el afeite ultrajes del tiempo, Antonia Contreras era una atrasada; una de aquellas artistas que pensaron que en la escena bastaba decir, declamar conforme á pauta y patrón. Hoy se sabe que más que decir importa hacer, dándose eminencias en la acción que en la dicción apenas han pasado del silabario... Quién tenga razón, no lo sé; pero sé y veo que las que declaman no están «en el movimiento»: duros sevillanos que aún disputándolos legítimos, rechazan de la circulación las suspicacias del público.

—¿Pero la Contreras?...

Era una actriz, y cuantos la oyeron conservarán siempre en los oidos el dejo suave de su voz cuando amaba, la inflexión vigorosa cuando aborrecía en el drama, siquiera aborreciera y amase en tonillo de escuela de declamación.

Pero la tísis ha hecho estragos en el organismo del pobre Javier sin pulmones: la excitación delirante de aquellas escenas lo ha aproximado á la muerte, y cuando los adversarios van á batirse, una conversación sorprendida por ellos entre el tío Matica y el médico les revela crudamente la terrible verdad del próximo irremisible desenlace.

La escena final de la obra es de extraordinaria hermosura. Pencho, noble por instinto, no se atreve á batirse con un moribundo con quien el desafío sería un asesinato; Javier, convencido de la dolorosa realidad, que siente en su pecho que se ahoga, en sus nervios que se estremecen, en las palabres terminantes del médico que conserva vivas en los oídos, desiste del reto que no puede mantener su brazo, de la venganza, para la que no hay en él fuerzas, consiente que Pencho huya y quiere facilitar su fuga; pero ha de irse solo, sin María del Carmen, á la idea de cuya ausencia en brazos de otro, aquel cadáver se galvaniza y se encienden en rencores de celos sus ojos perdidos en las cuencas yertas... María del Carmen, entre los dos, con el salvaje egoísmo de los amores profundos, no piensa más que en salvar al vivo con olvido despiadado del agonizante... Habla en éste, ya más cerca, dentro del cuerpo mismo que se desploma, la voz de la muerte, y por esa misericordia con que los que fueron buenos se agarran á la vida en el postrer instante, accede al fin á que se vayan los dos.

—¡Vámonos!—dice Pencho.

—¡Abrázalo!—dice María del Carmen—y al borde de la tumba que se abre, júntanse en abrazo estrecho los rivales que se odiaron y quisieron matarse, y baja el telón.

Si á aquella escena de perdón asistiera el pueblo que se siente al otro lado de la puerta, el cuadro hubiera sido más teatral, de más efecto para la galería; pero habría perdido el perfume de íntimas delicadezas, de pasiones y virtudes que se aspira en toda la inolvidable escena...

EL ENEMIGO DEL PUEBLO

ADMIRACIONES y devociones aparte, aún no me he abanderado en literatura. Si así no fuese y fuera yo ibseniano, como es moda, me enojaría amargamente con el distinguido literato que bajo el pseudónimo modestísimo de *Zeda* oculta un positivo entendimiento y una vasta cultura. Elegir para presentación de Ibsen en Madrid la comedia *El enemigo del pueblo*, es tenerle mala voluntad, tanto más señalada cuanto que al reducir considerablemente el original, se revela que no parecía en absoluto dentro de nuestras conveniencias escénicas. De esta equivocación de *Zeda,* crítico de teatros, se puede decir mucho, y yo podría resucitar á su propósito lo que del Sr. Cañete escribí cuando por última vez, poco antes de su muerte, acudió el irascible crítico al teatro con una fracasada traducción de George Sand. ¿Cómo explicarse en críticos de teatro, habituados, por consiguiente, ó que deben estarlo, al gusto del público, tamañas equivocaciones? Quédese iniciado el punto, y hablemos de Ibsen (1).

---

(1) Noruego.—Sesenta y seis años.—Limpio y meticuloso.—Toilette severa.—Fué boticario... y todavía lo parece.—La revolución del 48 le hizo periodista y poeta satírico.—Emigrante en Roma, pasó inadvertido.—En Alemania lo protegió el duque de Sajonia-Meningen y lo dió á conocer de Alemania para arriba, como después de 1890 lo ha dado á conocer Francia de Alemania para abajo.

Se ha dicho por muchos críticos extranjeros, y por los más leídos entre los nuestros se ha repetido, que *El enemigo del pueblo* es la obra más teatral de Ibsen, y si esto puede ser cierto en cuanto se refiere al mecanismo de la escena, no lo es, en modo alguno, por lo que toca á los sentimientos y pasiones predominantes en la comedia que comentamos. Es más hábil el trazado, cabe realmente mejor entre bastidores y bambalinas este sueño ibseniano que los demás suyos; pero ¿cómo pretender para un drama político y casi casi de política de campanario, el mismo general interés y la misma unánime atención que para un drama de amor en cualquiera de los estados ó aspectos de éste?

IBSEN

La idea de *El enemigo del pueblo* es, por lo menos, tan trascendental (acaso más trascendental por tratarse de psicología de la sociedad entera, no de un individuo), que las de otras obras del gran noruego; pero su cristalización escénica, los personajes que la viven en el teatro, son harto menos sugestivos para el común del público que los de *La casa de muñecas*, y que los del *Pato salvaje*, y que los de *Hedda Gabler*, y aun que los mismos borrosos héroes de *Los que vuelven*.

No tengo nada que quitar del calificativo dado al asunto de *El enemigo del pueblo*. Bien sé que por dentro, en

aquellas profundidades del pensamiento de Ibsen, trátase de mostrar lo ruin de la humana condición que todo lo sacrifica al egoísmo del momento estrecho, no siquiera al egoísmo de las conveniencias en toda la vida; pero por fuera, en lo que la masa no iniciada toca, el drama traducido por *Zeda* no es más que un conflicto político de campanario. Como si un médico experimentalista quisiera ensayar en el organismo de un niño un descubrimiento profiláctico, que el niño sucumbiría sin que la demostración se hiciera, así Ibsen, al ensayar en un pueblo reducido de vecindario y de aspiraciones su tesis de alta filosofía social, ni logra demostrarla, ni consigue para el ensayo la fe y el interés del público.

El médico de unos baños descubre en el manantial gérmenes que han de convertir las aguas de remedio en azote terrible, y toma á pechos la misión humanitaria de evitar el estrago. El pueblo, que de la afluencia de forasteros al balneario vive, levántase contra el médico, y hasta sus parientes lo persiguen en sañuda é irreductible guerra. Pues el drama de ese médico, el drama de su desengaño, el drama de su martirio por la verdad, el drama de su familia, de su mujer y de su hija, que padecen persecución y van á padecer miseria, es todo el drama de Ibsen estrenado en la Comedia el jueves pasado.

La idea es grande, pero ¿cómo va á llegar á los no iniciados, ni cómo va á demostrarse, si todo aquel drama se viene á tierra en cuanto se le eche encima un billete de ferrocarril? Si el médico va á la capital, y habla ante el Gobierno, y denuncia en la prensa aquel foco de infección que los habitantes del pueblo obscuro quieren erigir en fuente de riqueza, ¿dónde iría á parar el drama? En una cuestión menuda, personal, acaso el pobre médico no hallaría justicia contra aquella indignidad de su pueblo; pero en un asunto como ese, mortal para todos los que no sean del pueblo ruin, ¿cómo no habría de encontrar auditorio y amparo?

Hubiera Ibsen elegido otro asunto en que encarnar su idea, y otra cosa hubiera conseguido. En vez de un médico de baños, ¿por qué no poner un estadista ó un filósofo? En

vez de un interés local como blanco del héroe, ¿por qué no poner una nacional preocupación?

¿Quién puede negar que en *El enemigo del pueblo* hay hermosísimos pensamientos, moral estricta y generosa, filosofía grande y fecunda? ¿Quién puede discutir que en aquel final en que se recomienda *plásticamente* la gran fuerza del hogar hay una consoladora enseñanza? Pero el drama no existe, ni es posible que nos interesemos por él.

Conozco el teatro de Ibsen lo bastante para no incurrir en la vulgaridad de quejarme de que en su drama no haya *acción,* en el sentido que á todo dramaturgo la pide una crítica vulgar. En esto que se ha llamado el "teatro de ideas"—como si las ideas no hubieran existido antes en el teatro alguna que otra vez,—no hay intrigas romancescas: hay la marcha de una idea en toda su evolución desde el punto en que la concibe el cerebro hasta que cristaliza, al través de luchas que son el drama ó la comedia, en resoluciones para la vida. Eso es el teatro de Ibsen: sus protagonistas, por empuje de afuera ó por labor de adentro, descubren una idea nueva en su cerebro, un aspecto nuevo en su existencia, "un mundo nuevo que aparece á su conciencia"; y ese descubrimiento les lleva al drama, á la lucha trágica, hasta que dan en un cambio de vía, como *Nora,* en *La casa de muñecas,* ó en el suicidio, como *Edwige,* en el *Pato salvaje.*

Mas no se crea—por el fracaso del jueves—que ese teatro de ideas, sin acción de folletín, no puede ser interesante. Tan no es lícito decirlo, que precisamente de Ibsen se puede dar al público menos iniciado, con los convenientes arreglos, obras que lo conmuevan hondamente, porque Ibsen, al lado de esos dramas de conciencia, de eso que se ha llamado con propiedad "investigación de verdades", pone la observación realista en magistrales estudios de costumbres.

La fisonomía intelectual de Ibsen es muy compleja, y así se ve—es claro—en sus obras. Esencialmente intelectualista, se equivocará quien lo tenga por un filósofo entre inaccesibles brumas, alejado de la tierra, pues á la vez hay en él exquisitas delicadezas de corazón, briosa inspiración

poética, y observación sutilísima de la menudencia y del detalle.

Mas, para que con estas condiciones pueda llegar al público, es menester que aquella lucha de conciencias, aquella brusca revelación de una verdad en contra de lo que el doctor Relling, del *Canard Sauvage,* llama la "mentira vital", sea verídica, y se verifique en el terreno de pasiones y sentimientos al alcance de todos.

En *El enemigo del pueblo* no ocurre esto, y de ahí el fracaso, el fracaso producido porque sólo se trata groseramente de una mezquindad de la codicia, de la cual se puede decir lo que de sí misma dice la infelicísima Hedda Gabler· "¡Ah! el ridídulo y la infamia llegan como una maldición á todo lo que tocan mis manos."

Ermete Novelli

5 Abril 96.

Abisinia en desastre y Novelli en triunfo son los nombres que hoy nos hablan de Italia, y si no estuviese la pobre humanidad organizada de manera que todos, pueblos é individuos, quieren ser todo lo que pueda ser otro y principalmente aquello que para él, por temperamento y genio histórico, es imposible, Italia tendría, para compensar sus fracasos militares y coloniales en África, sus triunfos y sus glorias de arte en todo el mundo. País de artistas con cerebros de poetas en que se aposentaron las musas, con paletas de pintores en que el sol dejó la luz y el iris el secreto de todo color, con gargantas de cantores en que todos los pájaros pusieron sus armonías, ¿de qué prestigios sino de esos formó Italia su renombre universal, ni con qué armas sino con esas luchó nunca para imponer á todos sus conquistas, ni por qué medios sino por esos logró en todas partes grandes colonias imperecederas de espíritus, ya que no efímeras colonias de territorios que un hecho militar favorable trae y un hecho militar adverso se lleva, sin otra huella que las de la muerte y la ruina?...

Algo ceremonioso y lúgubre es este comienzo de una crónica teatral; pero mi tesis es que si las naciones comprendieran qué son y para qué sirven, Italia estaría satis-

fecha de sus Novelli victoriosos, y no gemiría con sus Baldisseras derrotados. Quédese ello en tesis atrevida y paradógica, y vamos á la crónica de teatros.

***

—¡Vuelve mejor que antes!—esto, que se dice de todo gran artista al cabo de toda ausencia, decíase anoche unánime y justamente en el teatro de la Comedia.

En naturaleza artística tan exquisita como la de Novelli los años no son tiempo que pasa con arrugas para la piel, canas para la cabeza y dolores para el corazón; son tiempo que se aprovecha en el estudio fecundo é incesante. Siendo en él el arte escénico vocación imperiosa de todo su ser, de sus músculos que fueron hechos para exteriorizar toda pasión, de sus ojos que fueron alumbrados para centellear de todo sentimiento, de su lengua modulada para toda palabra artística, de su alma, en suma, creada para repro-

NOVELLI

ducir toda poética creación, es al propio tiempo fruto de una labor sin tregua ni cansancio.

No entran en él por sugestión maravillosa los personajes varios de su repertorio inagotable: es él quien entra en ellos, y los domina, y los varía, y los mejora, á medida que observa y siente y vive. Se le ve interpretar espléndidamente un papel, y no se puede decir "esto es la última palabra", porque si al día siguiente el corazón de Novelli ha sentido emociones nuevas que en aquel papel puede reflejar, su obra será distinta de la que la noche antes aplaudimos. Todo eso que va dejando la vida en los hombres, y que en los seres vulgares, como antes decía, son arrugas, canas, sufrimientos, placeres, en Novelli son apuntes, notas al margen de todos los dramas y comedias que ha representado ante cien públicos rendidos á su estro incomparable.

Esta manera de ser artística de Novelli, confirmada por su vida, es la explicación de su obra.

Explícase por ello su evolución de actor cómico, rayano en bufón de circo, hasta actor dramático, vencedor en las sublimidades de la tragedia de Shakespeare. Imaginemos á Rosell representando el *Yorick* del *Drama nuevo*, y tendremos una idea del camino hecho por Novelli en su arte. Compréndese que mirara con pena en sus comienzos cómo tenía necesidad de reducir á las mezquindades y estrecheces de la *pochade* insustancial sus tesoros de observación y su inspiración exuberante, y se comprende que en las crueles luchas de sus primeros años de *capocomicato*, no fuese la menos ruda la que con sus propias aficiones riñera.

Triunfaron éstas, venció de las preocupaciones de sus compatriotas, corrió el mundo en busca de lauros para el dramático y para el trágico, y otra vez aparece la característica espiritual de Novelli en el hecho de que, al pasar de actor cómico á actor dramático, no ha perdido las facultades de aquél, sino que las ha mejorado notabilísimamente. La vida no es sólo dramática, tiene días muy cómicos, y tanto en éstos como en los serios y tristes, ha observado Novelli acopiando documentos con que avalorar sus creaciones, y de ello resulta ese actor maravilloso, com-

pleto, el mejor acaso de cuantos hoy pisan las escenas del mundo.

Esto se aprecia en el monólogo; lo más difícil, por ser lo más sencillo tal vez del arte dramático. Coquelin, maestro en monólogos, no puede compararse con Novelli. Coquelin los recita admirablemente; Novelli los hace y los vive, ya que no podamos suponer, como lo supondríamos si estuviésemos tan locos que fuéramos espiritistas, que evoca sucesos y momentos de la propia vida en mundos anteriores. Cuando anoche nos conmovía, provocándonos á risa y arrancándonos lágrimas con el relato de las sencillas peripecias de un marinero "entre el agua y el cielo," parecíanos que aquello era verdad, que Novelli nos contaba algo que le habría ocurrido en su último viaje de América.

De ese viaje ha traído en el alma nuevos matices que dar á uno de sus grandes papeles, el *Lebonnard* de Juan Aicard, elegido para su presentación al público. Conocíalo ya éste en esa obra, y anoche decía todo el mundo:

—¡Es maravilloso! ¡Hace la obra de un modo distinto y mejor que otras veces!

Ese es Novelli La muerte de un ser querido, el espectáculo de un gran infortunio, algo que han visto sus ojos privilegiados, alguna nueva fibra que ha descubierto en su corazón vibrante, que siempre recata una virginidad; ¡quién sabe de dónde ha sacado Novelli esos nuevos matices para el personaje maravilloso de Aicard en ese drama, que es, á mi juicio, uno de los más hermosos, de los más nobles que ha inspirado el adulterio!

¿De quién es el hijo? ¿á quién debe amar? ¿al padre que lo engendró en el placer fácil y momentáneo, ó al padre que lo educó en la infancia con el mimo, en la pubertad con la solicitud en vigilia, y en la virilidad con el entendimiento cuidadoso?

La contestación es fácil siempre; pero es indiscutible cuando el padre Lebonnard es Novelli.

El hijo es de Novelli y debe amar á Novelli, como todos debemos aplaudirlo.

Los Domadores

Toda su lira nos ha dado Novelli. Nos ha dejado herir todas sus cuerdas maravillosas. Desde las tempestades de la tragedia inglesa hasta las carcajadas del *vaudeville* francés, sin desdeñar los idilios de la fina comedia italiana, Novelli lo ha hecho todo con pasmosa variedad y con igual perfección insuperable. Al verlo en obras tan distintas, y en todas tan bien, los que no se fijan exclaman:

—¡Si no parece el mismo!

Mas á poco que la atención se detenga y penetre dentro de aquel trabajo escénico, se ve que sí, que es el mismo y que en eso está la prueba mejor de que Novelli es el artista por excelencia, el prototipo consumado y ejemplar del actor. No es el histrión que sacrifica su personalidad al poeta, que muda de alma como muda de traje y de papel. Novelli los hace todos con su alma propia y genial. No la pide prestada en el guardarropa, la lleva de casa y con ella vive y exalta en la escena la concepción del dramaturgo. Por esto hace todos los géneros irreprochablemente, como los han hecho todos los buenos actores, con más de artistas inspirados que de asalariados bufones. Todos sabemos en la vida reir y llorar, amar y aborrecer, indignarnos y someternos, acariciar y herir. ¿Por qué no han de

hacerlo todos los que salgan á la escena, si salen como son, no como quiera contraerlos y dislocarlos un poeta?

No es lícito aquí desentrañar el estudio del arte de Novelli, siguiéndole una por una en todas sus creaciones. El público sólo admite las síntesis finales y concisas—la síntesis en España suele ser muy difusa, acaso por ser éste, como se ha dicho, el país de los viceversas,—y es lástima, porque del análisis de la labor de Novelli sacarían actores y actrices españoles lo que aquí no pueden aprender en ninguna parte.

Y como si su obra magna durante toda la temporada no hubiera sido bastante, Novelli ha querido despedirse con un último rasgo de su opulencia, poniendo de broche y cierre una perla tan fina y tan valiosa como el cuadro dramático *Los Domadores*, escrito por nuestro insigne Sellés. Novelli estará agradecido á Sellés, porque ninguna de sus creaciones le presta más triunfal escenario; pero Sellés debe también agradecer á Novelli la ocasión de hacer una de las mejores, acaso la mejor de sus obras. En ninguna hay tanta "verdad humana", ni tanto ni tan real y vigoroso sentimiento.

Cierto que ya la cátedra—ni más docta ni menos bulliciosa que la de los frontones—ha sacado las cosas de sus quicios y anda por ahí diciendo que Sellés es el primer sociólogo de nuestro tiempo ¡Como que ha resuelto la cuestión social!...; pero tales desatinos no quitan nada del mérito de *Los Domadores*, siquiera extravíen respecto á él el juicio del público.

Ni Sellés resuelve nada, ni creo que fuese tal su propósito al trazar esas magistrales escenas de un "interior" anarquista. No son las mujeres y los niños, no es la familia quien puede domar á las fieras de la nueva revolución, sino que serán, por el contrario, quien las estimule y las cree, y las lance á los más espantables arrebatos. Así ha sido siempre y así debe ser. La acción de la mujer en la política no se ha visto jamás en las horas plácidas de la historia, sino en sus páginas de grandes turbulencias. Para votar en una ciudadanía sosegada y próspera, nadie consulta á su mujer. Para empuñar las armas contra un despotismo ó con-

tra una iniquidad, ningún estímulo como el hambre y las privaciones de la mujer con quien se vive.

Es cómodo para los burgueses espantadizos creer que el caso del *León* de Sellés es el caso de todos los anarquistas: pero esa creencia no es lícita en quien pretenda conocer la realidad, una realidad que es de nuestros días y que todos tenemos al alcance de la mano.

León no es un desheredado, ni una víctima de la familia, ni un despojo de la sociedad: es un fanático de ideas cuya justificación no lleva encima, en hambres de su estómago ni en desnudeces de su cuerpo. Cuando vuelve á su casa, al cabo de cuatro años de ausencia, no encuentra deslealtad en los corazones que dejara, ni miseria en los suyos, sino el relativo bienestar del obrero con trabajo. Mientras él ha corrido á la ventura, de pueblo en pueblo y de taberna en taberna, á su mujer no ha faltado trabajo, ni pan ni escuela al hijo, ni fuego en el hogar. Si, además de esto, la mujer es una santita enamorada del ausente y el chicuelo no es un desmedrado embrutecido por la miseria, sino una inteligencia despierta y un corazón afectuoso, ¿qué había de ocurrir, sino que, mediante las cosas que Sellés pinta, resulte domesticada la fiera?

Por esto es magistral la obra de Sellés, porque es natural, porque es lógica, porque es verdadera; pero únicamente como cuadro dramático, como episodio de la vida de aquellas gentes, no como específico social ni como fórmula de salvación. León, su mujer y su hijo, son tres figuras impecables, tres caracteres, ya que así lo dice la retórica, y Sellés los hace vivir ante el público como vivirían en su boardilla si fuese aquello de veras. Lo más dramático del cuadro, como las notas regocijadas de los sofismas del niño, son de lo más artístico que ha hecho Sellés; pero, ¡por Dios! no hablen ustedes de problemas resueltos.

Que León hubiese encontrado, como suele suceder en la vida, un hogar en lutos, una esposa desleal, un hijo hambriento y enfermo, cestas sin pan, hornillos sin lumbre, ojos sin luz, almas sin afectos, ¿dónde hubiera ido á parar la supuesta doma de la fiera? Aquel espectáculo de angustia y desolación, ¿no hubiera puesto en sus manos una bomba

más grande, con una dinamita más cruel, con una mecha más larga, con más expansiva y más vasta destrucción?

Quedemos en esto, que es la fija por desgracia de los que sólo se compadecen de las propias, y conformémonos con un gran triunfo de arte sin aspirar á un imposible triunfo social.

Cuando Novelli represente ante públicos exóticos *Los Domadores* de Sellés, se dirá:

—¡Qué grandes artistas son los italianos! ¡Qué grandes poetas son los españoles!

No pidamos más italianos ni españoles, azotados por el mismo vendaval adverso, amenazados del mismo porvenir sombrío. Españoles é italianos nunca hemos servido para otra cosa, por ninguna otra tenemos derecho á triunfar.

El italiano Scudo, el célebre crítico de la *Revue des Deux Mondes*, en 1865, contaba que un día encontróse en París un compatriota desterrado, y después de comentar las desdichas de la patria, al saber el triunfo en la Grand Opera de una bailarina italiana, exclamaron á una:

—*¡Cara Italia, tu non sei encora morta!*

Apliquemos el cuento, y vayan al diablo Menelick y Maceo.

ÍNDICE

	Págs.
Artículo preliminar por Picón	V
Indice alfabético de retratos	XIII
El Español	3
Miel de la Alcarria	18
Emma Calvé	29
El Prólogo de Galdós	37
Mujer y reina	44
La Procesión	46
La fierecilla domada	50
Frégoli	52
Mancha que limpia	55
El amo del cotarro	67
«Manon» de Massenet	76
Juan León	79
La Dolores	85
El amigo Fritz	93
Teresa	97
Angel Guimerá	105
José Ixart	122
Capilla Nacional Rusa	127
Sellés en la Academia	129
Serafi Pitarra	136
Doña Rita Elejalde	142
Eduardo Escalante	147
Juan José	149
Sarah Bernhardt	156
Las zapatillas	184
El estigma	185
Leyes y dramas	194
Petrilla	199
Alejandro Dumas	202
La eterna cuestión	209
El libre cambio	212
Voluntad	216
La cantina	220
La mujer de Loth	224
Doña Perfecta	233
El cortejo de la Irene	246
María del Carmen	249
El enemigo del pueblo	257
Ermete Novelli	262
Los domadores	266

EL AÑO TEATRAL

POR

SALVADOR CANALS

Este libro de crónicas y documentos teatrales de las temporadas 1895-96, con un artículo preliminar de D. Jacinto Octavio Picón, contiene, entre otros grabados, **CIENTO CUARENTA Y CUATRO RETRATOS** de las *Sras. Alvarez (Josefa), Arana, Arnal, Astort, Bella Chiquita, Bernhardt, Brú, Calvé, Campos, Catalá, Contreras, Coristas de Apolo, Elejalde, Fernandez Molina, Guerrero, Lázaro (Felisa), López (Isabel), Lasheras, Martinez (Juana), Matrás, Miralles, Montes, Navarro (Pilar), Pérez (Pepita y Pilar), Pino (Joaquina y Rosario), Prado (Loreto), Rodriguez (Elena y Matilde), Rojas, Salvador (Consuelo é Inés), Suárez (Nieves), Tubau, Valverde y Vidal, y de los Sres. Amato, Ansorena, Aza (Vital), Balaguer, Bretón, Calvo (Ricardo), Carsi, Chueca, Dicenta, Echegaray (D. José), Escalante, Feliu y Codina, Frégoli, Gaspar, Guimerá, Hidalgo, Ibsen, Ixart, Jackson Veyán, Labarta, Manso, Mario (padre é hijo), Marconi; Martinez, Mazzantini, Mesejo (Emilio y José), Mir, Morales (Ricardo), Morera, Nieto, Nortes, Novelli, Palacios, Pérez Galdós, Perrin (Guillermo), Pina Domínguez, Ramiro, Ramos Carrión, Rodriguez, Rubio (José), Sánchez de León, Sellés, Soler (Federico), Thuiller, Valle, Vega (Ricardo de la) y Vilomara.*

Precio: CUATRO pesetas

En preparación:

EL AÑO TEATRAL (1896-97)

3 2044 009 577 354

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

STACK STUDY
CHARGE

JUN -8'51 H

WIDENER
BOOK DUE
CANCELLED
SEP 10 1980
JUL 26 1980

JAN 16'67 H

CANCELLED

4093577

JAN '73 H